فن كتابة السيناريو

مقدمة

هل السيناريو دليل أو رسم إجمالي للفيلم؟ أم هو مخطط لبرنامج عمل؟ أم هو رسم بياني؟ أم سلسلة مشاهد تُروى بالحوار والوصف؟ أم هو مجموعة صور متجاورة ومدونة على الورق؟ كلها تساؤلات تدور حول ماهية السيناريو. وفى الواقع أن السيناريو: "عبارة عن قصة تروى بالصور، وهو أشبه باسم علم، عن شخص أو عدة أشخاص في مكان ما، أو عدة أمكنة، يؤدي أو تؤدي عملاً ما". وفى الحقيقة، فإن كاتب السيناريو يتعامل مع ثلاثة جماهير، هي ما يُسمى "جمهور التنفيذ"، وهو الذي يتعامل معه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتشمل المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصور ومهندسي الديكور والمونتير، والجمهور الثاني هو ما يسمى" جمهور المؤسسة السينمائية أو التليفزيونية"، وهو يشمل النقاد والرقابة

ولجان المسابقات والمهرجانات، في الداخل والخارج، وما يحكم ذلك من قيم ومفاهيم فنية واجتماعية وأخلاقي وسياسية. أما الجمهور الثالث فهو "الجمهور العام" الذي يشاهد العمل النهائي على الشاشة. ومهمة كاتب السيناريو هي كتابة النص السينمائي أو لتليفزيوني، الذي يُطلق عليه اسم "سيناريو (Scenario)" أي النص المرئي، أو مشروع البرنامج، أو الفيلم، أو التمثيلية. ويتولى "السيناريست" كتابة السيناريو، بطريقة خاصة، بحيث يُمكن ترجمته بواسطة الكاميرا إلى مشاهد ولقطات، تحكى قصة أو موضوعاً لذا يمكن تعريف كاتب السيناريو: "بأنه الشخص المتخصص، الذي يُهيئ المادة أو الموضوع لعرضه على شاشة التليفزيون أو السينما"، وقد يكون السيناريست هو صاحب العمل الأدبي، وقد لا يكون، في أغلب الأحيان. والمعروف أن معظم الأعمال القصصية والروائية تكتب وتُعد للنشر، بطريقة سردية للقراءة. ومن ثم ينبغي إعدادها بطريقة أخرى، وتهيئتها ومعالجتها كي تتحول إلى صور ومشاهد، عند تقديمها إلى الشاشة، وهذا ما يُطلق عليه اسم "السيناريو". وتُعد "الحركة" هي المادة الأساسية للسيناريو، مثل "الألفاظ" في عملية التأليف بالنسبة للمؤلف،

فالحركة هي التي تضفي على الصورة مغزاها، وتكسبها خاصية التعبير عن مضمونها، وإذا كان على الكاتب أن يركز على الحركة، باعتبارها مادة السيناريو الرئيسية، فإن ذلك ينبغي أن يخضع للاختيار والانتقاء. وتأتى الحركة عادة في الفيلم السينمائي، أو التمثيلية التليفزيونية، من ثلاثة مصادر، هي: حركة الممثلين والمرئيات داخل القصة، وحركة الكاميرا وهى ثابتة في مكانها، وحركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف أو مرافقتها لشخص متحرك. ويهتم كاتب السيناريو ـ غالباً ـ بتحقيق التوازن في العمل، من خلال المحافظة على اهتمام المتفرج بجميع الشخصيات الرئيسية فيه بدرجة واحدة، وكذلك تحقيق التوازن في بعض الحالات بإدخال بعض اللقطات والأحداث الجانبية العارضة. وتوجد أساليب عديدة لتحقيق هذا التوازن، وهنا تلعب حركة الكاميرا وتكوين المناظر والمشاهد، دوراً مؤثراً في هذا الصدد.

الفصل الأول ::ماهية السيناريو و مبادؤة

عندما بدأت السينما عام ١٨٩٥، لم تكن بدايتها تعبر عن تقديم فن جديد، كما قدر لها أن تكون، بل ظهرت كاختراع،

أو بدعة علمية، بالدرجة الأولى. فقد مرّ ذلك الاختراع خلال سلسلة من الجهود المتواصلة، التي شارك فيها كل من المخترعين والمهندسين والصنّاع والمصورين الفوتوغرافيين. وكان هدفهم في البداية، هو كيفية التوصل إلى تصوير عنصر الحركة، والأجسام المتحركة، في الحياة الواقعية، ثم إمكانية صنع آلة الإعادة، لتحريك ما تم تصويره أمام المشاهدين. وكانت هذه الصورة البدائية المحدودة، كافية لكي تنال رضاء كل من محققي هذا الاختراع وجماهير المشاهدين. فالسينمائي الأول، لم يكن الأمر يتطلب منه أكثر من اختيار أي موضوع متحرك من الواقع، ثم يضع الكاميرا أمامه ليدير ذراعها حتى ينتهي ما بداخلها من فيلم خام، ليخرج بقطعة محدودة الطول، بالغة القصر. وفي حدود هذا الإطار، لم تكن السينما - بداهة ـ في حاجة إلى تعدد الشخصيات، التي قد تشترك في تكوين الفيلم السينمائي، بل كانت هناك شخصية رئيسية واحدة، يقع على عاتقها المهمة الأساسية لتحقيق ذلك، وكان هذا يتمثل في شخصية المصور. وكان المصور يمسك زمام الأمور في يده، دون الحاجة إلى مخرج أو سيناريست أو مونتير؛ فقد كان هو

كل أولئك. ثم بدأت السينما تتحول تدريجياً، مـــن مرحلـــة تسجيل الأشياء المتحركة فقط، إلى مرحلة تصوير موقـــف لـــه بدايـــة ونهايـــة، أو موقـــف ينمـــو ويتطـــور.

ومع هذه التحولات، وجدت السينما طريقها لأن تصبح فناً، يبدأ في قطع رحلته الطويلة مبتـــدءاً بخطواتـــه البدائيـــة الأولى. ومن ثم فقد بدأ عمل المصور، أو الشخص الأوحد في عمل الفيلم السينمائي الأول، يتـــدرج نحـــو التـــشعب والتعدد، إلى الدرجة التي أصبح يوجد معها صعوبة فـــي تنفيذ الفيلم، وعلى ذلك فقد كان على المصور أن يتخلى من بعض المهام الرئيسية ليوكلها إلى مساعدين لـــه وكانـــت إحدى هذه المهام هي كتابة خطة لتصوير الفيلم، يتم التنفيذ طبقاً لها. وكانت تلك الخطوط هي الأولى على طريق كتابة السيناريو. وفي هذه المرحلة، لم يكن التخصص في كتابة السيناريو يتخذ شكلاً متكاملاً، أو مواصفات محددة، سواءً من حيث شكل كتابة السيناريو أو الشخصية. وكان كل ما يهم هو الإعداد لموقف متطور، بصورة تقريبية، تحمل في جوهرها الخط الرئيسي للفيلم، وطريقة تسلـــسل أجزائـــه الأساسية. ومن هنا، فإن شخصية السِّيناريست الأولى لـــم تظهر كشخصية واحدة، تتولى كتابة السيناريو كاملاً، بـــل

بدأ ظهورها في إطار عدد من الشخصيات، تكمل بعضها، من أجل إعداد السيناريو ككل. فقد كان هناك نوع من الكُتّاب، تنحصر مهمته الرئيسية في تكوين الفكرة العامة للفيلم، وكاتب آخر مهمته كتابة المواقف، التي تطغي على الموضوع الأصلي من خلال استخدام عنصري التشويق والتسلية، وكاتب ثالث متخصص في تعديل المواقف، مع إضافة اللمسات الكوميدية إليها، ثم كاتب رابع مهمته ربط سياق الفيلم، عن طريق كتابة عناوين الشّرح وعبارات التعليق، في المواقع المناسبة، لتوضيح أحداث الفيلم، أو سد النقص، الذي لا تغطيه الصورة. كما كان هناك مشرف أخصائي، يُشرف على عمل كل هؤلاء الكتاب، بالتوجيه والمراجعة، ثم توحيد أعمالهم في سبيل تكوين السيناريو التقريبي للتنفيذ. وربما بدت هذه الصورة الأولى لكتابة السيناريو، كأنها صورة لنوع من التخصص الدقيق، لكنها جاءت نتيجة لشكل الإنتاج السينمائي في مراحله الأولى، حيث كانت تُنتج الأفلام بأطوال محدودة وقصيرة، وأعداد كبيرة، يتم الانتهاء منها في أسرع وقت ممكن. وأياً كانت الصورة، فقد كانت تلك هي البداية لنشأة السيناريو.

المبحث الأول: :مدخل إلى السيناريو

تعريف السيناريو:

لعل من الظواهر الشائعة في هذا المجال، أن غالبية السينمائيين يفكرون في معنى السيناريو على أنه القصة السينمائية، أو أنه القصة أو الرواية المكتوبة بلغة السينما، التي تعتمد على الصورة. والخطأ الأساسي في مثل هذا التصور، يبدو في افتراضه أن السيناريو يعنى بالضرورة تكويناً روائياً، أو قصصياً، على وجه التحديد. وقد يعود الوقوع في هذا الخطأ إلى غلبة تأثير القالب الروائي على معظم أفلام السينما. وقد يرجع، كذلك، إلى أصل كلمة "سيناريو" ذاتها، المأخوذة أصلا من اللغة الإيطالية، كاشتقاق من كلمة (سينا "Scena") أي المنظر، التي شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر، لتعني النّص المسرحي، بما فيه من مواصفات فنية. وسواء كان هذا أو ذاك، فإن كلمة سيناريو في السينما

ينبغي أن يُغطي معناها كل الفصائل السينمائية الرئيسية، من روائية أو تسجيلية أو جمالية، وليست الفصيلة الروائية فقط. ولعل هذه الضرورة هي التي أنشأت مصطلح "Screen Play" لتعني "السيناريو الروائي"، ثم مصطلح Script ، ومعناها الحرفي "النص الكتابي"، لتعني أية صورة أو فصيلة من فصائل السيناريو السينمائي. وعلى ذلك، فإنَ محاولة إيجاد تعريف علمي لطبيعة السيناريو، يقتضي تأمل بعض التعريفات، التي وردت في كتابات دارسي السينما، وتعكس شيئاً من التباين، مرجعه نقطة الانطلاق التي يختارها كل كاتب، على الرغم من أنهم جميعاً يعنون الشيء نفسه. وعلى سبيل المثال، فإن لويس هيرمان Lewis Herman عرَف السيناريو بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج، الذي يتولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي".

أما ريموند سبويتوود Raymond spoitood ، فإنه يعرَف السيناريو من خلال تحليله لطبيعة دور الكلمة المستخدمة في كتابه، فيقول: "إن السيناريو هو تسجيل المعاني المصورة، باستخدام الكلمات، التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى

انطباعـــــــات مـــــــــــصورة بواســـــــــطة الكاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الــرغم من اعتماده على الكلمة في كتابته، فإنه ينشأ من الصورة أولاً". أما يوروفكين Yorofkin فيعرف السيناريو:" بأنـــه فـــيلم المستقبل" .. أو بعبارة أخرى "هو الفيلم المكتـــوب علـــى الـــــــــــــــــــــــــــــــــورق ".

وقد يُمكن، بعد استعراض كل ما تقدم، الوصول إلى تعريف آخر للسيناريو، قد يجمع بين كـــل مميـــزات التعريفـــات السابقة، أو يغطى نقصاً قد يـــشوب إحـــداها، وهـــو " أن السيناريو هو التأليف، أو الصياغة السينمائية، لموضـــوع الفيلم، في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلـــسل الـــصور البصرية - الصوتية، التيستظهر فيلم المستقبل". الفصائل الرئيسية للسيناريو إن معرفة كاتب السيناريو لطبيعة اللغة السينمائية، والقواعد العامة، التي تحكم كتابة الـــسيناريو، لا تعنى بالضرورة أنه قادر على إتقان كتابة كل ســـيناريو يعرض عليه، ذلك أنَ للسيناريو أنماط متباينة لكـــل منهـــا طبيعة خاصة، بينما قد يكون كاتب الـــسيناريو بارعـــاً أو موهوبــــــاً فــــــي كتابـــــــة نوعيـــــــة معينة دون أخرى، أو أن نوعية الـــسيناريو قـــد تتطلـــب

استعداداً خاصاً من كاتب السيناريو بصرف النظر عما قــد يتمتع به من براعة أو موهبة شخصية. ومــن الناحيــة الأخرى، فإنَ النظرة إلى كتابة السيناريو كعمل خــلاق، لا تعنى بالضرورة أن حرية الخلق عنــد كاتــب الــسيناريو تمـــــــــــــــــــــــــــــــارس بالقدر نفسه، في كل فصائل السيناريو، بل قد تهــبط إلــى حدها الأدنى في فصيلة معينة، وترتفع إلى حدها الأقــصى في فصيلة أخرى، وذلك حسب نوع كل فصيلة، وما تتيحه طبيعتها للكاتب الفنان، في مجال يمارس في حدوده قدرته الخلاقة. وتنقسم فصائل الــسيناريو إلــى شــرائح ثــلاث رئيـــــــــــــــسية، هـــــــــــــــــي :

*الأفــــلام ذات الــــصيغة الموضــــوعية bjective Films

*الأفلام ذات الصيغة الذاتية أو الجماليـــة Subjective or Aesthetic Films

*الأفــــلام ذات الــــصيغة الروائيــــة Narrative (Theatrical) Films

الأفــــلام ذات الــــصيغة الموضــــوعية Objective Films

ويقصد بها ذلك النوع من الأفــلام، الــذي يأخــذ شــكلاً موضوعياً، ويعتمد أساساً على البحث عن الحقيقة، ويأخذ مادته من الواقع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفــسه، وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية. وبعبارة أخرى،

فإن هذا النوع من الأفلام، يأخذ الصيغة التسجيلية، التـــي تقوم على تسجيل وشرح وقائع وأحداث الحيـــاة العامـــة واليومية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفاصيلها في أســـلوب موضـــوعي أو علمـــي. ويُسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي" Documentary Film "، خاصة عندما يتناول تسجيل وقـــائع وأحـــداث الحيـــاة، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى 'فيلم الحقيقة " Film of Act أو الفيلم غير الخيـــالي " Non-Fiction Film"، أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة. وأيا كانت التسميات، التي تُطلق على هذا النوع، فإنها تحوى في داخلها بعـــض أنـــواع تابعـــة تـــستلزم فـــي بعـــض الأحيـــان تـــسميات خاصـــة بهـــا، كتحديـــد أدق؛ ومـــن أمثلـــة ذلـــك:

1ـــــــ الأفـــــلام التعليميـــــــة "Eductaional Films"

وهي التي تتناول موضوعاً علمياً، سواء بجميع تفاصـــيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو وثـــــــــــــــــــــــائقي.

2ـــــــ الأفـــــلام الإرشـــــادية Instructional Films

وهي التي تتناول تقديم معلومات وتوجيهات معينة، لفئـــة

خاصة، أو للجمهور عموماً، مثل فيلم عن قواعد المرور، أو فيلم عن الوقاية

من قنابل النابلم، أو أخطار الحرب.

3- الأفلام التدريبية Training Films

وهي الأفلام، التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين، أو آلة خاصة، بهدف شرح كيفية

استخدامها، أو تدريب فئة مخصصة عليها.

4- الأفلام الصناعية أو التجارية Industrial and Commercial Films

وهي الأفلام التي تتناول تفاصيل صناعية معينة، أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما.

وهذا النوع من الأفلام تحكمه قواعد عامة، عند كتابة السيناريو، مثل:

التزام الموضوعية في الكتابة والتكوين، لأن هذه الأفلام تهدف أساساً إلى البحث عن الحقيقة، ونقل صورة صادقة عن الواقع.

الإتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، في إطار سلس

ومؤثر،حتى تستحوذ على انتباه المشاهد لمتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية، خاصة أن بعضاً من هذه الأفلام تكون مادتها جافة، وتستلزم نوعاً من البراعة في توصيلها للمشاهد. الاعتماد على التعليق بالصوت، من حيث شرح الصورة أو تكملتها، بمعنى أنه يشرح المعلومات التي يصعب تصويرها، ومن هنا تلعب الكلمة دوراً مهماً في هذا النوع من الأفلام، لا تقل أهميتها عن دور الصورة.

محدودية مجال الانطلاق الخلّاق للفنان، الذي قد يصل إلى حده الأدنى، وذلك من حيث أن التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع أو الحقيقة، في صدق وأمانة. وهناك أنواع أخرى خاصة من هذه الأفلام، هي الدعاية السياسية، ويبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية، ولكنها تُخفي في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة، أو التعريف المستتر، أو الإخفاء المتعمد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة. وكل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي محض.

الأفلام ذات الصبغة الذاتية، أو الجمالية "Subjective or Aesthetic Films"

هي الأفلام التي تعتمد أساساً علـــى توظيــف جماليـــات السينما، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان، كي ينطلـــق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم فـــي شكـــــــــــــــــــل فنـــــــــــــــــــي خالص، قد لا يحمـــل مضموناً. أي أنه يقـــدم مـــا يُـــسمى بالسينما الخالصة، أو الفيلم المطلق"Absolute" ، حيـــث يعتبـــر الشكل المجرد لتكوين الصور، وتركيبها مـــع الـــصوتيات وعلى ذلك، فإن هذا النـــوع مـــن الأفـــلام يـــضع الفنـــان السينمائي في موقف مخالف تماماً لموقفه من الأفلام ذات الصبغة الموضوعية. فبينما هو في تلك يكون في وضـــع المرتبط بالواقع أو الملتزم بالموضوعية والمنطق، فإنه في هذه يصبح ممتلكاً لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخـــــــــــــــــــــــــــرى، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحريته الخلاقة، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكاً لأقصى درجـــــــــات حريـــــــــة الخلـــــــــق . وفي مثل هذه الأفلام، فإن هدف الفنان قد يتمثل أساساً في

تحريك مشاعر المشاهد وحواسه بالدرجة الأولي، إلى حدٍ قد يصل إلى خلق الأحاسيس المجددة فقط. فقد يهدف الفيلم إلى خلق جو نفسي أو خيال خاص، مثل إحساس عام بالجمال، أو التوتر، أو القلق، أو الخوف، أو مزيج من هذه المشاعر كلها.

أما عن هذا النوع من الأفلام، فقد يتسم شكلها العام بمظهر المحاولات التجريبية، من حيث تقديم استخدامات جديدة في توظيف الكاميرا، أو الوسائل المونتاجية، أو تركيب بعض عناصر الواقع تركيباً جديداً فيُسمى الفيلم، من هذه الناحية، تجريبياً "Experimental Film ".

وقد يقترب هذا النوع في الشكل العام، من المذاهب المعروفة في الفن التشكيلي، فتكتسب صفتها، كأن يُعد الفيلم تعبيرياً أو سيريالياً.

وقد يسمى الفيلم جمالياً "Aesthetic Film" ، عندما لا تنطبق عليه المواصفات، التي تدخل تحت تسمية محددة. الأفلام ذات الصبغة الروائية " Narrative Films " .

ويقصد بها، تلك الأفلام التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعاً فريداً متميزاً بين الأنواع الأخرى للأسباب

الآتيـــــــــــــــــــــــــــــة:

تُمثل السينما الشائعة، التـــي تـــؤثر فـــي أوســـع قاعـــدة جماهيريـــــــــــــــة ممكنـــــــــــــــــة.

بينما تمثل الأفلام ذات الصبغة الموضوعية، التزاما أساساً بالصدق في نقل الواقع، وبينما تجنح الأفلام ذات الـــصفة الذاتية إلى قمة الخلق الحر، فإن الفيلم الروائي يأخذ مكاناً وسطاً بينهما. فهو، من ناحية، يحاول أن يحاكى الواقـــع، أو يرتبط بمضمون، أو موضوع نابع منـــه، ولكنـــه مـــن الناحية الأخرى، يُقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكاري نابع من ذات الفنان. وعلى ذلك فالفيلم الروائي يُقدم من خلال إطار يمتزج فيه الجانب الموضوعي مع الجانب الخيـــالي، وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الفيلم الذي يتم التعامل معه.

وتتعدد أنواع الفيلم الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتـــراب الـــشديد مـــن الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال. ومن أمثلة هذا النوع " دراما المشاكل الاجتماعية، والكوميديا الهزلية، والأفـــلام الحربيـــــــــــــــة، وأفـــــــــــــــلام الرعب، والأفلام الموسيقية، وأفلام الجريمـــة، والأفـــلام الرومانـــسية، وأفـــلام الـــسيرة الشخـــصية، والأفـــلام

الميلودرامية، والأفلام البوليسية، وأفلام الخيال العلمي، والأفلام النفسية، والأفلام الروائية التسجيلية ."

ويخضع تركيب الفيلم الروائي في تكوينه العام، لمزيج من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي(الدراما)، وتأليف الرواية الأدبية، ألا أن الطبيعة الخاصة لوسائل التعبير السينمائية تميزه بفوارق رئيسية، عن كل من وسائل التعبير المسرحية والأدبية، وهذه الفوارق هي التي تؤسس أهم دعائم الفيلم الروائي، التي يوظفها في نقل الرواية إلى المشاهد، ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الفوارق .

1 ـــ المقارنة مع المسرح :

تتميز السينما عن المسرح، أساساً، بمرونة فائقة في عنصري المكان والزمان، فبينما يخضع كل من عنصري المكان والزمان في المسرح لوحدة موضوعية،

فإن السينما يمكنها تشكيل هذين العنصرين بمرونة فائقة، وفقا لمقتضيات سرد أحداث رواية الفيلم، وما يراد التعبير عنه . ولذلك نطلق على عنصر المكان في السينما "المكان الفيلمي (Filmic Space)، وعلى عنصر الزمن، الزمن

الفيلمي (Filmic Time) وتوضح المقارنــــة أدنـــاه بــين المــسرح والسينما، من خلال هذين العنصرين، المقــصود بهــاتين التسميتين، كما تشرح ما تتميز به السينما عن المــسرح، مــــــــن مرونـــــــــة فـــــــي التعبيـــــــر :

أ ـ

تتميز السينما عن المسرح بإمكانية تركيــب الفــيلم مــن لقطات متعددة، محدودة في الطول الزمني لكل منها، كمــا يمكن لأي منها أن تحوي مكاناً مغــايراً، إذا أُريــد ذلــك،

أو اقتضاها السرد السينمائي. ومن ثــم فــإن الــسينمائي يمكنه تشكيل الزمن الموضوعي (الواقعي)، الذي يعايــشه فـــي الواقـــع وفقـــا لمـــا يريـــد، أي يمكنـــه ضـــغط

الحدث الذي يشغل في الواقع حيزاً زمنياً مداه ساعة، مثلاً، إلى دقائق معدودات، أو أكثر أو اقل. والعكس صحيح، ففي بعـــــض الحـــــالات يمكنـــــه إطالـــــة معــــادل

الوحدة الزمنية الواقعية سينمائياً، إلى ما يزيد عليها فـــي الواقـــــع، إذا اقتـــــضت الظـــــروف ذلـــــك .

ب ـ

أما في المسرح فإن الوحدة الزمنية تتدفق بكاملها، كما يحدث في الواقع دون اقتطاع منها أو إضافة إليها. وبالمثل إذا أريد الانتقال من وحدة زمنية إلى وحدة

زمنية أخرى في المسرح، فإن ذلك لا يتم ألا بإنزال الستار، أو إنهاء المنظر بإظلام المسرح، أو باستخدام المسرح الدائري.

ج ـ

ويستطيع السينمائي دائماً الانتقال اللحظي من وحدة زمنية إلى أخرى جديدة، حال وصله لنقطتين بعضهما ببعض، وكذلك الأمر في المكان الفيلمي، فإن السينما

تستطيع الانتقال اللحظي أيضاً من مكان إلى آخر جديد، الأمر الذي لا يمكن تنفيذه في المسرح ألا بإنزال الستار أو الإظلام، كما في تغيير الوحدة الزمنية.

د ـ

تستطيع السينما تغيير وجهة نظر المتفرج داخل المكان الواحد، من حيث المسافة والزاوية، فتقترب الكاميرا في

عمق المنظـــر، أو تبتعـــد منـــه، وتُغيـــر وضـــعها إلـــى

اليمين أو اليسار، وإلى أعلى أو إلى أسفل. أما في حالـــة المسرح، فإن المتفرج يظل ناظراً إلى المسرحية من وجهة نظـــر واحـــدة وثابتـــة، مـــن حيـــث الزاويـــة

والمسافة. وعلى هذا الفارق الرئيـسي تترتـب للـسينما ميزات مهمة تتفوق بها على المسرح. فهي تنقل المشاهد إلـى قلـب الحـدث ليـرى أدق الأشـياء، التـي قـد

تكون صغيرة بطبيعتها، كما يرى أدق التعبيرات الـصادرة من الممثلين، وقد تغنيه عن الكثير من العبارات التي قـد يلجـأ إليهـا المـسرح، لتوصـيل المعنـى للمـشاهد ـهـ.

إن ما تتميز به السينما عن المسرح، مـن مرونـة فـي عنصري المكان والزمان، يتيح لها ميزة نقل المشاهد إلى قلـب الأحـداث ليعايـشها بـصورة أقـوى، وينـدمج

وينتقل معها بصورة أشد تأثي راً من المسرح

المبحـــــث الثـــانى التكـــوين الـــشكلى للـــسيناريو

يبدأ تكوين السيناريو بالتحديد الدقيق لفكرته الرئيسية، التي يتم تطويرها خلال عدة مراحل وفقاً لطبيعة، أو نوع الفيلم، تسجيلي، أو يغلب عليه الطابع الذاتي والجمالي، أو الروائي. وبينما يكون التركيز في السيناريو التسجيلي موجهاً أساساً، إلى الترتيب المنطقي لسرد مفردات مجموعة حقائق، أو مفردات مادة عملية، فإن السيناريو ذو الصبغة الذاتية أو الجمالية يركز أساساً على تكوين الصورة، وعلاقة الصور ببعضها ببعض، ثم تفاعلها مع عنصر الصوت. أما في السيناريو الروائي، فإن التركيز يوجه في المقام الأول إلى الحدث، أو الموقف الرئيسي والمواقف المحتملة، حتى يصل في النهاية إلى خاتمة مقنعة. ويمر تطوير الفكرة الرئيسية لسيناريو ما، عادة، بمراحل ثلاث هي :

*ملخص أو إطار الفكرة الرئيسية . Syhopsis

*المعالجة السينمائية Treatment

*السيناريو (الشكل السينمائي Script)

وعند تطبيق هذه المراحل، على السيناريو الروائي، فإن

المراحل الثلاث تتم كالآتي :

1- كتابة ملخص الفكرة الرئيسية :

ينبغي لملخص الفكرة الرئيسيةللسيناريو الروائي، أن يحدد بوضوح الموقف الرئيسي، الذي سيتولد منه، أو يبنى عليه تسلسل أحداث الفيلم، ثم تطوره في خط متصل إلي ذروة الأحداث، ثم إلى الختام .

ولضمان تحقيق ذلك، فيسُتحسن دائماً أن يُكتب الملخص في ثلاثة أقسام، هي :

أ - الموقف Situation

وفي هذا القسم يتم تأسيس الخطوط العريضة لمشكلة، أو قضية ما، أو وضع معين، أي تحديد الموقف الرئيسي، الذي يحتم انطلاق الأحداث منه، أو يفجَّر عنصر الحركة، التي ستمثل قوة الدفع للبناء السينمائي ككل، مع تحديد الشخصية أو الشخصيات الرئيسية فقط، التي تتأثر بالموقف مباشرة، أو تؤثر فيه .

ب - التطوير (النمو Development)

أي تطوير الموقف الرئيسي، من خلال التركيز على

الأحداث المهمة، التي تنبع منه أو تترتب عليه . ويـــشترط في تسلسل هذه الأحداث أن تبـــدو منطقيـــة، أو محتملـــة الحدوث، من حيث ارتباطها بالموقف الرئيـــسي أولاً؛ ثـــم ببعضها ثانياً، بمعنى أن كل واحدة منها تأتى نتيجـــة لمـــا يسبقها، ثم تقود بالاحتمال أو الضرورة لما يليها، أو تجمع بين كونها نتيجة منطقية لما يسبقها، ثم تقوده في الوقت نفسه إلى الحدث التالي. وأخيـــراً، فـــإن هـــذا التسلـــسل المنطقي للأحداث لابد أن يصل إلى ذروة رئيسية، أو قمـــة رئيسية لتصاعد هذه الأحداث، بحيث تمهد مباشـــرة إلـــى ختـــــــام الـــــــسّياق الروائـــــــــي .

جـــــــ - الختـــــــام (الحـــــــل Resolution)

ويقصد به الختام المنطقي للموقف الرئيـــسي، الـــذي تـــم تأسيسه في بداية الملخص، وكما يبرره تطور الأحـــداث، التـــــــي قـــــــادت إلـــــــى الـــــــذروة .

قد ينتهي الختام إلى نهاية محدودة (سعيدة أو مأســـاوية)، أو تكون نهاية" مفتوحة" بمعنى أن ينتهي السيناريو بوضع احتمالين، أو أكثر، للقيمة المعروضة، أو يثير فـــي داخـــل المشاهد تساؤلاً جدلياً عن الموقف ككل، أو ليجعـــل مـــن النهايـــة نقطـــة انطـــلاق، نحـــو إثـــارة قـــضية عامـــة .

2- المعالجـــــــــــــــــة Treatment :

وهي عبارة عن سرد موسع لملخص الفكرة الرئيسية. وفي هذه المرحلة فإن السرد يضيف إلى الأحداث الرئيسية، التي وردت

في الملخص أحداثاً تكميلية أو فرعيـــة، لتعميـــق الخـــط الأصلي للأحداث، وجعل تسلسه منطقيـــاً. ومـــن الناحيـــة الأخرى، فإن المعالجة تضيف ــ من ثـــم ــ الشخـــصيات الثانوية، التي تخدم علاقاتهـــا بالأحـــداث وبالشخـــصيات الرئيـــــــــــــــــــــــــسية.

وعموماً،فإن المعالجة تتضمن كل العناصر، التي من شأنها التأثير في تطور الأحداث وتبريرها،وتعمل على توازن بناء الموضـــــــــــــــــــــوع ككـــــــــــــــــل.

وتكتب المعالجة دون حوار، بل يُكتفي بكتابة مضمونه العام كلما لزم الأمر، كما قد تُكتـــب بعـــض الجمـــل الحواريـــة المحدودة في حالة الضرورة، كأن يكون ذلك لتوضيح نقطة مـــا، أو لتفـــسير صـــفة إحـــدى الشخـــصيات.

ومن الناحية الأخرى، فإن المعالجة يمكنهـــا أن تتـــضمن بعض الأوصاف والعبارات الأدبية، كنوع مـــن الإيجـــاز أو

التوضيح، ذلك أن مرحلة كتابتها لا تعني أنها تُكتب بلغة سينمائية كاملة.

3 - السيناريو Script :

وأخيراً تحوّل المعالجة إلى شكل سيناريو، مع كتابته بلغة سينمائية خالصة، أي كتابته في هيئة مشاهد أو لقطات، تقول بالصورة والصوت ما يمكن رؤيته أو سمعه فقط. فالسيناريو هنا يعنى بالطبع، الشكل السينمائي المبدئي، الذي سيقوم المخرج بتجسيده ليصبح فيلم المستقبل. ويأخذ السيناريو منذ كتابته أشكالا مختلفة، ترجع إلى الأسلوب، الذي يختاره كاتبه. واختلاف الشكل هنا قد يرجع، من ناحية، إلى شكل العلاقة بين الصورة والصوت، ومن ناحية أخرى، إلى مدى تفصيل السيناريو وإعداده للتنفيذ، وذلك كما يلي:

أ - شكل العلاقة بين الصورة والصوت:

قد يأخذ السيناريو أحد شكلين رئيسيين، فيما يختص بعلاقة الصورة والصوت، فهو إما أن يكتب بطريقة الشكل المتوازي "Parallel Form" أو يكتب بطريقة الشكل المتقاطع " Cross Form " كالآتي:

(1) الشكل المتوازى:

كتابة السيناريو في شكل متوازي يعنـــى تقـــسيم صـــفحة السيناريو عمودياً إلى قسمين، يخصص الجانــب الأيمــن منها لكتابة تفاصيل الصورة، ويخصص الجانــب الأيــسر لكتابة مكونات عنصر الصوت، من حوار ومؤثرات صوتية وإشـــارات عامـــة لألـــوان الموســـيقى المطلوبـــة .

وهذا الشكل في كتابة السيناريو، وهو الشكل الـــشائع فـــي مصر)، يقصد به محاكاة شريط الفيلم النهائي فيما يتعلـــق بتـــــوازي الــــــصورة والــــــصوت .

إلاّ أن هذا التشابه، الذي يبدو منطقياً للوهلة الأولى، ليس إلا تشابهاً شكلياً أو نظرياً أكثر من كونه تشابهاً واقعيـــاً . وذلك لأنه بينما تعمل حاستي البصر والسمع في امتـــزاج كامل أثناء مشاهدة الفيلم السينمائي، ويكـــون الإحـــساس بتأليف الصورة والصوت إحساساً موحـــداً، فـــإن قـــراءة السيناريو المتوازي لا تعطى تخيلاً صادقاً لهذا التآلف، لأن القراءة والكتابة تتم بالانتقال المستمر ما بـــين عنـــصري الصورة والصوت كل على حدة، الأمر الذي يختلف عـــن واقع امتزاج العنصرين، ووجـــوب الإحـــساس بتآلفهمـــا . ولكن هذا العيب للشكل المتوازي، يقابله مميزات عمليـــة أخرى، قد تكون هي الدافع الرئيسي وراء استخدامه، وهي

تتركز في إمكانية حصر العنصر الصوتي أثناء تنفيذ الفيلم، ويسهل ــ تبعاً لذلك ــ إعداد الممثليين لحفظ الحوار، كما يمكن تحديد أجزاء الحوار، التي سيتم تركيبها بطريقة الدوبلاج، هذا إضافة إلى إمكان تحديد المؤثرات الصوتية، التي يلزم إضافتها أثناء عمل مونتاج الفيلم .

(2)الشكل المتقاطع :

أما في حالة استخدام أسلوب الشكل المتقاطع، فإن كتابة عنصري الصورة والصوت يتم في تقاطع متسلسل دون تقسيم الصفحة . وعلى ذلك فإن تفاصيل الصورة تكتب بعرض الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، بينما يكتب العنصر الصوتي المصاحب للصورة في الثلث الأوسط فقط من الصفحة . هذا ويُشار خلال كتابة العنصر الصوتي إلى الصورة السريعة، التي تحدث ملازمة لقول جملة حوارية : مثلاً كتابتها بين قوسين خلال الحوار بهدف تحقيق أكبر قدر من التداخل، بين عنصري الصورة والصوت . وتتركز الميزة الرئيسية لهذا الأسلوب في توفير إحساس أكثر صدقاً، بتأليف عنصري الصورة والصوت، بخلاف ما يحدث في حالة الشكل المتوازي، كما أنها قد تعطى الكاتب سيطرة أكبر على كتابة مادته، حيث

يكتب بإحساس الامتزاج الكامل بين الصورة والصوت، لكن هذه الميزة الرئيسية للكتابة بأسلوب الشكل المتقاطع، يقابلها ـ بالطبع ـ افتقاد الميزات الخاصة بالشكل المتوازي السابق ذكرها .

ب - كتابة السيناريو وإعداده للتنفيذ :

قد يكتفي السيناريست بكتابة السيناريو، في هيئة مشاهد عامة، دون محاولة تقسيمها إلى لقطات، ويترك هذا الإجراء لمخرج الفيلم، ويطلق على هذا الأسلوب من الكتابة: سيناريو المشهد العام ." Marter-scenescript " ***وكتابة السيناريو بهذا الأسلوب قد يكون مرجعه إلى أي من الأسباب الآتية*** :

(1)

أن تكون كفاءة كاتب السيناريو محدودة بهذا الشكل من الكتابة .

(2)

أن تطالب جهة الإنتاج أو المخرج من كاتب السيناريو إلا يتعدى هذا الشكل من الكتابة .

(3)

أن يختار كاتب السيناريو لنفسه عدم تجاوز هذا الشكل، فلا يُكتب السيناريو في شكل لقطات، لتوقعه أو علمه مسبقاً

بأن المخرج لن يأخذ بها، وأنه سوف يعيد تقطيع المشهد إلـــى لقطـــات، مـــن صـــنعه هـــو وفقـــاً لإحـــساسه. أما إذا أتيح لكاتب الــسيناريو أو طُلــب منـــه أن يكتـــب السيناريو في شكل لقطات، فإنه في هذه الحالة ينتقل إلى مرحلة متقدمة، تُصبح أقرب إلى ما ســيتم تنفيــذه عنـــد تصوير الفيلم، ويطلق على السيناريو المقسم إلى لقطـــات "سيناريو التنفيذ". وعلى هذا فإن بدايات ونهايات مـــشاهد السيناريو، قد تأخذ في اتصالها ببعــضها أحـــد شـــكلين: فإما أن ننتقل بعد نهاية كل مشهد إلى صفحة جديدة، مهما كانت مساحة المشهد، وذلك لنبدأ المشهد الجديـــد علـــى صفحة جديدة، أو أن ترد بداية المشهد الجديد على الصفحة نفسها، بعد نهاية المشهد السابق، مما قد يعطى إحـــساساً أصدق باتصال المشاهد. وتتميز الطريقة الأولى في ذلـــك على الطريقة الثانية، باعتبار أن كتابة المشهد الجديد على صفحة جديدة، يسهِّل من عملية تفريغ السيناريو وإعداده للتنفيذ، فيُصبح من السهل تجميع المشاهد، التي تحدث في موقع تصوير واحد، وحصرها معاً للتنفيذ

المبحث الثالث الانتقالات ووسائط الربط

يُعدّ الانتقال من مشهد إلى آخر، أو من وحدة زمنية أو درامية إلى أخرى، من أهم عناصر اللغة السينمائية، التي تتحكم في وصل أحداث الفيلم، بما يحقق لها كل من الارتباط المنطقي والتأثير الجمالي. فالانتقالات في الفيلم السينمائي، يمكن تشبيهها بما يحدث في الكتابة الأدبية، من حيث الانتقال من فقرة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر، ومن باب إلى آخر. فكما أن مدى الدقة في الانتقال من فقرة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر في السياق الأدبي، يمكن أن يؤثر على مدى استيعاب القارئ للموضوع، كذلك فإن بناء الفيلم السينمائي ككل، يمكن أن يتأثر إلى حد كبير بمدى الدقة في تصميم الانتقالات، وكيفية استخدامها، بين مشاهده ووحداته الدرامية.

وفي السينما، فإن الانتقال المستخدم بين مشهدين أو وحدتين له وجهان: وجه يتعلق بشكل الوسيلة المستخدمة في الانتقال، والآخر يتعلق بفكرته، أو تكوينه الجمالي الدرامي.

- شكل وسيلة الانتقال[1]:

المقصود بشكل وسيلة الانتقال، هو الشكل البصري البحت، الذي يمكن أن يوجد في أي فيلم، مثل: المــزج والظهــور التدريجي والإظلام (الاختفاء) التدريجي والقطع، فهذه تعــد بمثابة الوسائل الرئيسية المــستخدمة كأشــكال للانتقــال.

وعلى الــرغم مــن وجــود أشــكال إضــافية أخــرى، كالمسح والقلب، إلا أنها تُعد وسائل محدودة الاستخدام إلى حــــــــــــــد كبيــــــــــــــر.

أ - المـــزج والإظـــلام والظهـــور التـــدريجي:

عند استخدام وسيلة المزج كشكل للانتقال، فإنهــا تعطــى انطباعاً يمكن تشبيهه -بالموازاة مع لغة الكتابة ــ بالانتقال من فقرة كتابية إلى أخرى، أما من وجهة النظر السينمائية فيُفترض في الانتقال عن طريق المزج، أن يتضمن مرور فترة زمنية بين مشهدين، كما أنه في أغلب الأحوال يعني، أيــضاً، الانتقــال مــن مكــان إلــى آخــر جديــد.

أما الانتقال عن طريق توظيف وسيلتي الإظلام التدريجي، ثم الظهور التدريجي، معاً على التوالي، فإن هذا الشكل من الانتقال ينظر إليه - بالموازاة مع لغة الكتابة - علــى أنــه يعطى انطباعاً أقرب للانتقال من فصل إلى آخر، أومن باب أو قسم إلى آخر، في سياق الكتابة. ومن وجهــة النظــر

السينمائيـــة، يُنظر إلى هذا الشكل على أنه يُشير إلىمرور فترة زمنية لكنها أطول - بشكل ملحوظ - من تلك، التـــي يشير إليها المزج. إضافة إلى ذلك، فإنه يقترن أيضاً بنوع من التغير المهم في سياق الأحداث، أو يعطى انطباعاً أقرب إلى وقفة محسوسة في السياق، ثم إنّ الانتقال غالبا مـــا يتضمن - كما في حالة المزج ــ الانتقال من مكان، إلـــى مكـــــــان آخـــــــــر جديـــــــــــد .

وتسمى وسائل الانتقال، بطريقة المزج بالظهور التدريجي والإظلام التدريجي، (وما قد يضاف إليهم، مثــل المــسح والقلب)بوسائل الانتقال المعملية، لأن تحقيقها يتم بواسطة المعمل أو بوسائل كيميائية. وهي بهذا ينظر إليها كفصيلة قائمة بذاتها للتفرقة بينهما وبين وسيلة القطع والانتقال، التي يتم تحقيقها في غرفة المونتاج، خلال عمل مونتـــاج الفـــــــــــــــــــــــيلم .

ب - القطـــــــــــــــــــــــــــع :

يمثل شكل الانتقال عن طريق القطع وسيلة أكثر استخداما في السينما الحديثة، في الوقت الذي يتم فيه التقليل إلى حد كبير من وسيلتي المزج والإظلام والظهور المزدوج، ولعل ذلك مرجعه في السينما المعاصرة إلى سببين رئيـــسيين،

همـــــــــــــــــــــــــــــــــــا :

(1)

إن استخدام أشكال المزج والإظلام والظهــور التـــدريجي، التي كان يتم استخدامها كثيراً وبصفة أساسية في السينما القديمة، تبدو كفواصل محسوسة في السياق، أو أنها تبدو كوسائل انتقال تعلن عن نفسها، وتلفت نظر المشاهد إليها، نظراً لما تأخذه من أشكال واضحة، وما تستغرقه من زمن محسوس يبدأ مع بداية ظهور وسيلة الانتقال. أما القطع، الذي يتم كشيء لحظي خاطف، فهو وسيلة غير محسوسة في حد ذاتها من قِبل المشاهد، مما يجعل الارتبـــاط بـــين طرفي الانتقال (نهاية وبداية مــشهدين) أكثـــر تماســكاً .

(2)

إن الانتقال عن طريق القطع - ومع طبيعة السرعة غيـــر المحسوسة - يتيح فرصاً أكثر لتوظيف التـــداعيات بـــين طرفي الانتقال، سواء من حيث مــضمون أو شـــكل كـــل منهما. كما أنه يتيح فرصاً أكبر لتوظيف عنصر المفاجـــأة، عند الانتقال من مشهد إلى آخر، عندما يكون هناك مبـــرر لذلك، كما أنّ توظيف القطع كوسيلة للانتقال، يساعد على تحكـــــم أكبـــــر فـــــي إيقـــــاع الفـــــيلم .

جـ - السينما الحديثة وتوظيف المزج والإظلام والظهور :

مع اتجاه السينما الحديثة إلى تفضيل وسيلة القطع في الانتقال، فإن توظيفها المحدود لوسائل المزج والإظلام والظهور، أصبح في معظمه لأسباب جمالية بالدرجة الأولى، ومن هذه الأسباب أن يكون الدافع وراء استخدام وسيلة المزج مثلاً، هو وجود تشكيلين متقاربين في تكوينهما العام، أو بينهما صلة ما، سواء بالتماثل أو التناقض، ويراد الإيحاء بنوع من التحول التدريجي المحسوس، من الشكل الأول إلى الشكل الثاني، مثل المزج من دخان يتصاعد من مدخنة أو إناء يغلى بالماء، إلى دخان يتصاعد من سيجارة شخصية ما، للإيحاء بمعنى معين يستمد من التماثل في تشكيل كل من اللقطتين، أو أن يتم المزج من وجه سيدة وهي تضحك في سعادة، إلى لقطة تبدأ بباقة من الزهور المتفتحة وهي تملأ الصورة، بحيث تبدأ في رؤية الزهور على وجه السيدة الضاحك، بينما تبدأ في الاختفاء؛ وذلك للإيحاء بمعنى رمزي يربط بين إشراقة ابتسامة السيدة وتفتح الزهور . وهكذا وفي حالة الإظلام التدريجي المتعاقبين، فقد يتم استخدامها، مثلاً، بهدف إيجاد فاصل محسوس لإنهاء مرحلة مهمة

متكاملة من السَّياق، ثم التأكيد على بداية المرحلة الجديدة، كما لو كانت تمثل النتائج المهمة، التي ستترتب على ما سبق مشاهدته ككل، أو قد يتم توظيف الإظـلام والإظهـار ببطء ملحوظ، بهدف إشعار المتفرج بمرور فتـرة زمنيـة طويلة جـداً، ويعقبهـا تغييـر ملحـوظ فـي الأحـداث والشخصيات، كما قد يتم استخدامها ببطء ملحوظ؛ بهـدف إيجاد نوع من البطء المحسوس فـي الإيقـاع، أو إثـارة إحـساس بالتأمـل والترقـب .

2- التكـوين الجمـالي، أو الـدرامي، لوسـيلة الانتقـال :

يقصد بالتكوين الجمالي أو الدرامي لوسـيلة الانتقـال، أن يكون الانتقال مصمماً وفقاً لفكرة جيدة تنبع مـن سـياق الفيلم، وترتبط عضوياً بطرفي الانتقال، كما تربط بينهمـا . فالانتقال من مشهد إلى آخر، أو من وحدة إلـى أخـرى، ينبغي أن يكون مبنياً على فكرة جمالية أو درامية، تـربط بـين مضمون أو شكل اللقطة في نهاية مـشهد، بمـضمون أو شكل لقطات المشهد التالي، سواء أكان ذلـك بالتماثـل أم التنـاقض .

وعلى ذلك، فإن التفكير فيشكل الانتقال يُعد مطلباً أساسياً،

يؤثر على مستوى الفيلم ككل، فيجعل بناؤه يبدو متماسكاً، ومن ثم يرفع من قيمته الفنية والتأثيرية، وعلى العكس من ذلك فإن عدم الاهتمام بالتفكير في شكل الانتقال، قد يجعل البناء يبدو غير مترابط ومتعثر، أو تبدو أجزاؤه كما لو كانت مرصوصة، واحداً وراء الآخر.

وينبع التكوين الجمالي أو الدرامي لوسيلة الانتقال، من عدد من المداخل أو المبادئ الأساسية، التي يُسوى وفقاً لأي منها، أو بالجمع

بين اثنتين أو أكثر منهما، وأهم هذه الأفكار والمبادئ هي:

أ - الانتقال المبنى على التماثل (التشابه)، في الشكل أو في المضمون:

ويعني ذلك أن تكوين الانتقال يهدف إلى إيجاد تماثل أو تشابه ما، بين لقطة أو نهايتها (آخر المشهد) مع اللقطة التالية لها أو

بدايتها (أول المشهد التالي)، وذلك من خلال التشكيل في اللقطتين، أو المضمون، الذي تعنيه كل منهما، وذلك على الوجه التالي:

(1) ***التماثـــــل (التــــشابه) فـــــي الـــشكل:***

كأن يتم الانتقال بين شيئين يتمـاثلان أو يتـشابهان فـي التكوين الشكلي، سواء كان ذلك متعلقا بتكوينات ثابتـة أو بـين تكوينـات متحركـة. ومـن الأمثلـة علـى الانتقال بين تكوينات ثابتة: أن يربط الانتقال بين لقطتـين، تنتهي كل منهما بشكل دائري، حيث تحتوي اللقطة الأولي على غلاف مصباح يأخذ شكلاً مستديراً تمامـاً، وتحتـوي اللقطة الثانية على كرة قدم. أما في حالة الانتقال بالتماثـل بين تكوينات متحركة، فمثال ذلك: أن يـتم الانتقـال مـن اللقطة الأولي، التي تحتوي على مرجيحـة مـثلاً، وهـي تتأرجح بعرض الصورة، إلى اللقطة الثانية التي تحتـوى على بندول ساعة حائط، أو أي حركة مماثلة، تأخذ الشكل الحركـــــــــي نفـــــــــسه.

(2) ***التماثـــــل (التــــشابه) فـــــي المـــضمون:***

يقصد بالتماثل في المضمون أن يكون تكوين الانتقال بـين اللقطتين مبنياً على تشابه، بين ما تعنيه أو تتضمنه كـل منهما، أو الصفة المميزة، التي ترتبط بمضمونها. وكمثال على هذا: ذلك المثَّال الشهير في فيلم ايزنشتين، عندما يتم الانتقال من لقطة العمال وهم يسقطون صرعى، إلى لقطة

الثيران المذبوحة، أو مثل الانتقال مـــن لقطـــة لعاشـــقين يتناجيـــان، إلـــى لقطـــة لطـــائرين فـــي عـــشهما .

ب - الانتقال المبنى على التناقض (التباين)، في الشكل أو فـــــــــــــي المـــــــــــــــضمون :

ويعني ذلك أن تكوين الانتقال يكون مبنيـــاً علـــى وجــود تناقض، أو تباين واضح، بين لقطتي الانتقال، سواء أكـــان ذلـــــك فـــــي الـــــشكل أم المـــــضمون .

(1)التنـــاقض فـــي الـــشكل (ثابتـــاً أو متحركـــاً):

كأن يتم الانتقال بين عنصرين يتناقـضان فـــي التكــوين الشكلي لكل منهما، مثل الانتقال من لقطة لشخصية تتميــز بجسم ممتلئ، إلى لقطة لشخصية يبدو عليها الهزال الشديد أو النحافة، أو الانتقال من شكل تغلــب عليــه الخطــوط الدائرة، أو الانسيابية، إلى شـــكل تغلـــب عليـــه الخطــوط المستقيمة أو الحادة، أو من لقطة يغلب عليها الأضــواء الـــساطعة المتلألئـــة، إلـــى لقطـــة يـــسودها الظـــلام .

وفي حالة الانتقال بين عناصر متحركة بالتناقص، فإن هذا يتمثل في شكل الحركة أو اتجاهها داخل إطـــار الـــصورة، بصرف النظر عن ماهية العنصر المتحرك. فقد يتم الانتقال من شخص، مثلاً، وهو يتحرك في اتجـــاه الكـــاميرا، إلـــى

خلفية سيارة وهي تتحرك مبتعدة عن ناحية الكاميرا إلـــى عمـــــــق المنظـــــــــر، أو

الانتقال من عنصر ما يتحرك من أعلى الـصورة متجهـاً أسفلها، إلى عنصر آخر يتحرك من أسفل الـصورة إلـى أعلاهـــــــا.. وهكـــــــــذا.

(2)التنـــــافض فـــــي المـــــضمون:

يعني وجود تناقض في المضمون أو المعنى العام، بين كل من طرفي الانتقال، مثل الانتقال من مكان مزدحم بالناس، إلى مكان خال أو يكاد يكون خالياً، أو الانتقال مـن مكـان تغلب عليه الفوضى، إلى مكان يتميز بالنظام الـشديد. أو الانتقال من شخص على سرير بالمستـشفي يعـانى مـن المـــرض، إلـــى شـــخص يمـــارس نوعاً من الرياضة العنيفة، أو بين شخصين أو أكثر يسود بينهما الحب والألفة، إلى أشخاص آخرين في حالة صراع أو قتـــــــــال.

جـ- الانتقالات المبنية على الجمع بين التماثل والتناقض معـــــــــا:

يعني ذلك أن يتم تكوين الانتقال بحيث يحمل تمـاثلاً فـي

ناحية، وتناقضاً في ناحية أخرى، فتكون هناك تماثل في الشكل، مع تناقض في المضمون، أو عكس ذلك: تناقض في الشكل يوازيه تماثل في المضمون، وذلك على الوجه التالي:

(1)التماثل في الشكل، مع التناقض في المضمون:

وذلك مثل الانتقال من شخص يهم بركوب سيارته الخاصة، إلى آخر يهم بركوب سيارة الشّرطة لترحيله إلى السجن، أو من شخص يثبت سوار من الماس حول معصم زوجته، إلى القيد الحديدي وهو يوضع حول معصم أحد المسجونين، أو من شخص يهم بخلع معطفه، وهو يخطو داخل مكان لحفل باذخ، إلى شخص وهو يخلع معطفه لتسليمه لصاحب محل رهونات، أو الانتقال من عائلة ثرية وهي تتناول طعامها على مائدة مليئة بالعديد من الأصناف، إلى عائلة فقيرة وهي تشترك جميعها في الأكل من إناء واحد.

(2)التناقض في الشكل مع التماثل في المضمون:

وذلك مثل الانتقال من شخص يبكى فرحاً، إلى شخص يعبر عن فرحته بضحكة أو ضحكات متوالية، أو مثل الانتقال من أم تعاقب ابنها عن طريق لومه بالكلمات، إلى أم تعاقب

ابنها بضربات شديدة متوالية .. وهكذا.

د - الانتقال عن طريق الكلمة أو العبارة:

وذلك بأن يكون تصميم الانتقال مبنياً، على التفكير في كلمة أو عبارة، تجيء في نهاية مشهد ما، مع ما يليها في المشهد التالي، سواء جاءت الكلمة أو العبارة مكتوبة (أي مقروءة بواسطة المشاهد) أو مسموعة من خلال الحوار، وذلك على النحو التالي:

(1) الانتقال عن طريق الكلمة المكتوبة:

بمعنى أن تكون الكلمة أو العبارة تشير إلى مكان ما، أو شخص ما، ثم يتم الانتقال إلى المكان أو الشخص المقصود، أو أن تكون الكلمة أو العبارة هي بداية لرسالة ما، ثم يُنتقل منها مباشرة إلى الرسالة، وهي مكتوبة بكاملها في يد المرسل إليه.

(2) الانتقال عن طريق الكلمة المسموعة:

بمعنى أن تكون الكلمة أو العبارة تشير إلى اسم مكان، أو شخص، ثم يُنتقل إلى المكان أو الشخص، أو تجئ الكلمة أو العبارة كتساؤل في نهاية مشهد، يتم الرد عليه بعبارة مناسبة في بداية المشهد التالي. أو أن تكون العبارة في بداية سرد من إحدى الشخصيات، لشيء تم

حدوثه في الماضي، ثم يستمر صوت الشخصية وهو يكمل السرد مع صورة المشهد التالي، التي تمثل الحدث، أو أن تكون العبارة بمثابة أمر من شخص إلى شخص آخر، للقيام بمهمة معينة، ثم يسترسل الصوت على المشهد التالي حيث نرى بداية لتنفيذ المهمة، بينما صوت المتحدث من المشهد السابق يلازم الصورة .

(3)الانتقال المبني على الجمع بين الكلمة المكتوبة والمسموعة معا :

بمعنى أن يتم الانتقال من كلمة أو عبارة مكتوبة، إلى جملة أو حديث يأتي كتعليق أورد فعل لها، أو العكس، ومثال ذلك، عندما يتم التركيز على عنوان في جريدة ورد في العنوان يمثل معناً، ثم الانتقال إلى شخصية وهي تحادث أخرى بخصوص ما ورد في العنوان، أو أن يتم الانتقال من جملة حوارية، تتساءل عن شئ ما، إلى كلمات مكتوبة ترد على هذا التساؤل، مثال ذلك: إذا سأل شخص آخر هل ينوى ترشيح نفسه في الانتخابات؟ وقبل أن نسمع الرد يأتي الانتقال إلى لافتة قد كتب عليها ما يُعيد الشخص ترشيح نفسه .

(4)الانتقالات الصوتية :

ويقصد بها الانتقال المبنى على التفكير في الصفات المجردة للعنصر الصوتي، من حيث نوعه أو درجة ارتفاعه أو طبيعته (المزاج النفسي)، وذلك على

الوجه الآتي:

الانتقال المبني على نوع الصوت:

ويقصد به الانتقال الذي يبنى على نوع الصوت، من حيث كونه حاداً أو غليظاً، كأن يتم الانتقال بين صوتين حادين، أو بين صوتين غليظين، أو أن يكون الانتقال من خلال الجمع بين الصوت الحاد والصوت الغليظ، بحيث يكون كل منهما على أحد طرفي انتقال. الانتقال المبني على درجة

ارتفاع الصوت:

بمعنى أن يكون انتقال مؤسساً على التفكير في درجة ارتفاع الصوت، على كل من طرفي الانتقال، من حيث كونه مرتفعاً أو منخفضاً، وذلك مثلما يتم الانتقال بين صوتين مرتفعين، أو صوتين منخفضين، أو يجمع الانتقال بين الصوت المرتفع على جانب، والصوت المنخفض على الجانب الآخر.

الانتقال المبني على طبيعة الصوت (المزاج النفسي):

بمعنى أن يكون الانتقال مؤسساً على التفكير، فيما يــوحي به الصوت من مشاعر مختلفة، كأن يتم الانتقال من صوت له طابع الحزن، إلى صوت له الطابع نفسه، أو من صوت له طابع المرح، إلى صوت له طابع مماثل، أو يتم الجمــع بـــين النقيـــضين علـــى طرفـــي الانتقـــال .

هـ - الانتقالات المبنية على الإيجاز (بالحذف أو الإخفاء):

ويقصد بها أي انتقال بين مشهدين، يحذف أو يخفي واقعة ما أو حدث، نفهم أنه قــد حــدث بــين المــشهدين دون رؤيته،وذلك طبقاً لما تم شرحه عند الكلام عــن الإيجــاز. وواقع الأمر أن كلاً من أشكال الانتقالات التي سبق ذكرها، يمكن أن تتضمن، بجانب صفتها الرئيــسية، نوعــاً مــن الإيجـــــــــــــــــــــاز.

المبحــث الرابــع مبــادىء عامــة للبنــاء الــدرامى

أولاً: الـــــــــــــــصراع :

يُعد الصراع أهم العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي. ويعني الصراع وجود قوتين رئيسيتين متضادتين، ينـــتج عن تقابلهما أو التحامهما، ما يدفع الحدث إلى الأمام مـــن

موقف إلى آخر؛ في حركة مستمرة تقود البنـــاء الــدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها إلى نهايــة، أو ختـــام محــــــــــــــــــــدد أو مفتـــــــــــــــــــوح.

وقد اصطُلح على تعريف هــاتين القــوتين باصــطلاحات مختلفــــــــــــــــــة، منهـــــــــــــــــــا:

- الفعـــــــــــــــــــــــــــــــــــل

ورد الفعـــــــــــــــــــــــــــــــــــل.

- الهجـــــــــــــــــــــــــــــــــــوم

والهجــــــــــــــــــــوم المــــــــــــــــضاد.

ومن الناحية الأخرى، فإن فكرة الصراع، وما يقترن بهــا من تفاعل وحركة، تقوم في تكوينهــا علـــى افتـــراض أن التحـــــــــام هـــــــــاتين القــــــــــوتين

ينتج عنه تغير في الموقف الأساسي لهما، أو وضع جديــد يـــؤدى إلـــى حـــدوث تغييـــر فـــي الموقـــف.

- [1]أشكال الصراع: يتنوع الصراع في شــكله العــام، إلـــى نـــــوعين رئيـــــــــسيين، همـــــــــا:

أ - الصراع الخارجي: ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية، مثل :

(1)

صراع إنسان ضد أخيه الإنسان، وقد يتمثل في صورة شخص ضد آخر، أو شخص ضد مجموعة أشخاص .

(2)

صراع الإنسان ضد ظروف البيئة الطبيعية، أو الاقتصادية، أو الاجتماعية، أو السياسية، للتغلب على العقبات التي تعترض أو تؤرق حياته، ولمحاولته

تحقيق قدر أكبر من النجاح، أو حياة أفضل .

ب - الصراع الداخلي: ويقصد به صراع الإنسان ضد نفسه، أي مع قوة داخلية مثل :

(1)

الآلام النفسية، أو الصراع النفسي الناشئ عن مرض نفسي .

(2)

الآلام العضوية، أو صراع الإنسان مع المرض العضوي أو الخلقي، في محاولة للشفاء منه .

2- العناصر الواجب توافرها في الصراع :

مع التسليم بأن وجود البناء الدرامي، يرتكز أساساً على وجود صراع يوجد عنصر الحركة و التطور فيه، فإن ذلك في حد ذاته لا

يكفي للتأثير في المتلقي. فالصراع لكي يكون مؤثراً، يجب أن تتوافر فيه بعض العناصر الأساسية، التي تتمثل في :

أ -

إمكانية تصديق، أو احتمال، حدوث الصراع .

ب -

أن يكون لموضوع الصراع صدى في نفوس أكبر عدد ممكن من الناس، سواء بتناوله شيئاً يمس حياتهم أو أحاسيسهم أو معتقداتهم، أو بتقديمه نوعاً من المعرفة

أو القيم الفكرية، أو وجهة نظر تتصل بقضية أو مشكلة ما .

جـ -

أن يتحقق في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المشاهدين

معـــــــــه، بأحـــــــــد طـــــــــريقتين :

(1)الامتـــــــــزاج الوجـــــــــداني Dramatic Empathy :

بمعنى أن تكون هناك قابلية تخيل المشاهد لنفسه فـــي ذات الموقـــف، أو رؤيتـــه مـــن خـــلال الشخـــصيات .

(2)المـــــــشاركة الوجدانيـــــــة Dramatic Sympathy :

بمعنى أن يكون في الصراع إمكانيـــة مـــشاركة المـــشاهد لمشاعر الشخصيات، أي يحزن لأحزانهم ويتخيل نفسه في ذات مـــــــــــــــــــــــــــوقفهم .

ثانيـــــا مقومـــــات التكـــــوين الـــــدرامي :

- 1التكـــــــــوين العـــــــــام :

يأخذ التكوين العام للبناء الدرامي أحـــد شـــكلين: الـــشكل الروائي التقليدي، أو الشكل الروائي التحليلـــي. ويعنـــى الـــــــــــشكل الروائـــــــــــي

التقليدي: " أن الأولوية في تكوينـــه تـــصبح فـــي تطـــور الرواية، من بداية إلى وسط إلى نهاية، وعلى ذلـــك فـــإن المـــضمون الرئيـــسي للبنـــاء، ومـــا يتعلـــق بـــه مـــن

مضامين مكملة أو فرعية، يتم إيصالها إلى المشاهد مـــن

خـــلال خـــط قصـــصي يـــتم التركيـــز عليـــه ".

أما الشكل الروائي التحليلي، فيعني أن الأولوية في تكوينه تصبح لمادته الموضوعية ومضمونها الرئيسي، بحيـث لا يـــــــــــــشترط أن تأخــــــــــــــذ

أحداث التكوين شكلاً قصصياً، بل تهدف أساساً إلى تحليـل موضوع التكوين أو فلسفته، وما يتفرع منها مــن معـان مكملـــة، بدرجـــة تبـــدو فيهـــا الأحـــداث مفتقـــدة

للتطور القصصي، حيث إن الارتباط بينهـا هــو ارتبـاط موضوعي، يكاد يتخذ شكل التداعي الحر، وليس الـشكل الروائــي.

ولكن سواء أخذ تكوين السينما شـكلاً روائيـا أو شـكلاً تحليلياً، فإن أي من الشكلين ينبغـي أن يقـوم أولاً علـى عنـــــــصر أساســــــــــي، يحــــــــــدد

المضمون الرئيسي للتكوين. وهذا يتمثل فــي العــرض أو المقدمة المنطقية. فالعرض أو المقدمة المنطقية، تـصبح بمثابــة النظريــة، التــي يقــوم عليهــا البنــاء، ثــم

تتم برهنتها من خلال السيناريو، أو تعد بمثابـــة واقـــع أو وجهة نظر إزاء قضية ما، أو موضوع ما، تـــم تأكيـــده أو رفـــــضه مـــــن خـــــلال الـــــسيناريو .

ويتميز الشكل الروائي التقليدي، عـــن الـــشكل الروائـــي التحليلي، في أنه يخضع في تكوينه لأسس البناء الدرامي التقليـــــــدي، مـــــــن حيـــــــث

ارتكـــــازه علـــــى أركـــــان رئيـــــسية هـــــي :

أ - الكـــــــــــشف أو العـــــــــــرض :

ويقصد به أساساً مقدمه البناء، التي ينبغي أن تحتوي على الموقف الرئيسي موضوع الصراع، ونقطـــة الهجـــوم أو الانطـــــــــــــلاق المتعلقـــــــــــــة

به، والتي تنطلق منها الحركة الرئيسية للبناء ككل. ومـــع عرض الموقف الرئيسي فإنه ينبغـــي أن تكـــشف مقدمـــة البنـــاء أيـــضاً، عـــن أكبـــر قـــدر ممكـــن مـــن أبعـــاد

الشخـــصيات الرئيـــسية موضـــوع الـــصراع .

ب - الأزمـــــــــــــــــــــــة Crisis :

ويقصد بها ما يتولد عن موضوع الـــصراع مـــن أزمـــة رئيسية، تواجهها الشخصية أو الشخصيات، وتدفعها إلـــى التـــــــــــــصرف والحركـــــــــــــة،

سواء لمقاومة خطر ما، أو السّعي نحو تحقيق هدف معين . والواقع أن تحرك الشخصية أو الشخصيات - بفعل الأزمة الرئيسية - يقوم على سلسلة من الأزمات والعقبات المتفرعة

عنها، حتى تصل بالبناء إلى قمة الصَّراع، أو النقطة التـــي ينبغي أن تتمخض عنها الأحداث، في شئ حاسم أو مهـــم .

جـــــــــــــ - الـــــــــــــــذروة Climax :

ويقصد بها تلك النقطة التي تمثل قمة الذروة في الصراع، وعنـــدها يـــصبح تحديـــد المـــصير النهـــائي للأحـــداث والشخـــــــــصيات وشـــــــــيكاً، أو

واجبـــــــــاً علـــــــــى الفـــــــــور .

د - الختـــــــــام أو الحـــــــــل Resolution :

ويقصد به ما يعقب الذروة من نتيجة تمثل نهاية الصراع، وختام البناء الدرامي ككل ويتخذ ختام الصراع أحد أشكال

ثلاثـــــــــــــــة، هـــــــــــــــي :

النهاية السعيدة، أو نهاية حزينة، أو مأسوية، أو نهايــة مفتوحة. وتعني النهاية المفتوحة إنهاء الــسيناريو عنــد نقطـــة تـــدفع إلـــى الجـــدل بالنـــسبة للقـــضية، أو

المشكلة المعروضة، أو تدفع السيناريو عند نقطـــة تـــدفع المشاهدين إلى عمل شئ ما، نحو إدارة قضية عامة فـــي مجـــــــــــــــــــــــــــــتمعهم .

وعموماً فإن أخذ الشكل الروائي لهذا التسلـــسل: العـــرض والأزمة والذروة والختـــام، يُـــسمى الـــسرد الطـــولي أو المستقيم؛ لكن من ناحية أخرى، قد يبدأ السرد بالأزمـــة أو الذروة مباشرة، مع تعمد إخفاء أكبر قدر من المعلومـــات المهمة عن الشخصيات، وعن موضوع الـــصراع، حيـــث تُـــــــــــــــــــــــــصبح

معرفة هذه المعلومات هي المحرك الرئيسي للأحداث فـــي الرواية. وهذا هو الشكل الغالب للسرد في روايات الجريمة أو المطاردة، أو محاولة الكشف عن أسباب عقدة نفـــسية للشخصية الرئيسية. وقد يُفضل هـــذا الـــشكل حتـــى فـــي

الروايات التقليدية، كما يحدث في السينما الحديثة، وذلك بهدف إيجاد أكبر قدر من التشويق في البناء الروائي. وفي هذه الحالة فإن مثل هذا الأسلوب يُسمى "السرد العكسي".

2- الشخصية:

يقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية، ذات أبعاد محددة، تُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها. ولكي يضمن كاتب السيناريو منطقية تصرف الشخصيات، بما يُقنع المشاهد بها، فإنه يبنيها من خلال أبعاد ثلاثة هي:

أ- البعد المادي أو الجسماني:

ويقصد به تحديد العناصر الجسمية، والمادية الظاهرية، والصفات، التي تتميز بها الشخصية مثل: "السن والقامة، والوجه، والشعر، والعينين، والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية إن وجدت".

ب- البعد الاجتماعي:

ويقصد به تحديد مواصفات البيئة، التي نشأت فيها الشخصية، أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث الرواية.

بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها، مثل: "مكان الميلاد، والأبوين والأخوات، ومستوى المعيشة، وطبيعة العمل أو الوظيفة، والدرجة العلمية والثقافة العامة، وعلاقته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية".

جـ- البعد النفسي:

وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل: "ما يحبه وما يكرهه، وانطوائي أو انبساطي، وقيادي أو تابع، وخيالي أو واقعي، وعصبي أو هادئ، ومتفائل أم متشائم، ومتعقل أم مندفع، وجسور أم متردد".

إنّ اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة، هو الذي يمنحها سمات العمق. فالأبعاد الثلاثة للشخصية، يمكن تشبيهها بالأبعاد الثلاثة للمنظور في الرسم والتصوير: أي الطول والعرض والعمق. وعلى ذلك فعندما ينجح كاتب السيناريو في رسم الشخصية، من خلال هذه

الأبعاد، فإن تصرفاتها تصبح منطقية، مادامت تستند إلى الصفات المحددة مقدماً.

وعلى الرغم من أن كاتب السيناريو، يعتمد في رسم

الشخصيات الرئيسية على هذه الأبعاد الثلاثة، فإنه قــد لا يُعطــــــــي كـــــــلاً منهــــــا أهميـــــــة

مساوية للآخرين، لأن الدقة في رسم الشخصية الرئيـسية تتأثر، غالباً، بطبيعة موضوع الصراع. فالرواية التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، تختلف عن تلك، التي تأخذ الشكل البوليـــــــــــــــــــــــــــــــسي.

ومن الناحية الأخرى، فإن الاهتمام النسبي بكل بعــد مـــن الأبعاد الثلاثة، قـــد يتـــأثر بحجـــم الـــسيناريو، أو بتعـــدد الشخصيات الرئيسية بدرجة ملحوظة. فالـــسيناريو الـــذي يحتوى على شخصيات رئيسية كثيرة، قد لا يسمح بالتسلل إلى كل أبعاد الشخصيات الرئيسية، ومن ثم يُكتفى بالتركيز علـــــى أهـــــم الأبعـــــاد والـــــصفات فقـــــط.

وعموماً، فإن الاهتمام برسم الشخصيات من خلال الأبعــاد الثلاث، يقصد به أساســاً الشخــصيات الرئيــسية، أمـــا الشخصيات الثانوية فلا يُركّز عليها إلا من خـــلال صـــفات محددة فقط، بينما الشخصيات النمطيـــة "Stryotype" فالاهتمـــام الأساســـي بهـــا يتركـــز علـــى صـــفاتها الخارجيـــة.

تـــــــــــوازن الشخــــــــــصية:

عندما يرسم كاتب السيناريو شخصياته الرئيـسية، فإنــه يميز كل منها بصفة عامة تغلب على صفاتها الأخرى، كأن تتميز الشخصية بأنهــا شــريرة أو خيــرة، مــسالمة أو إنطوائيــــه، رومانـــــسية أو واقعيـــــة.. وهكـــــذا .

لكن تميز الشخصية بصفتها العامة، لا يعنى أن تصبح كــل تصرفاتها بهذه الصفة فقط، حتى لا تبدو الشخصية مبالغاً فيها، أو غير مقنعة بمعنى أن الشخصية الشريرة تكــون أكثر إقناعاً لو صدرت عنها بعض اللمسات الإنسانية، على الرغم مــن عنــصر الــشر الــذي يــسيطر عليهــا، أو

الشخصية المسالمة لن تكون مقنعة إذا ظلت مسالمة في كل مواقعها بل، تكون أكثر إقناعا لو اكتسبت بعض الظلال من صـــــــــــــفة مـــــــــــــضادة .

ويقوم مبدأ توازن الشخصية، على فكــرة أن الشخــصية الدرامية ينبغي إلاّ تكون سوداء تماماً أو بيضاء تماماً، بل يجب أن تكتسب بعض الظلال من الأسود في اتجاه الأبيض، أو من الأبيض في اتجاه الأسود

الفـــــصل الثـــــانى:: عناصـــــــر الـــــــسيناريو

يمثل السيناريو في عمليـــة الإبـــداع الـــسينمائي، مكانـــة أساسية، ويمكن مقارنته بالتوليفة الموسيقية. فهو عبـــارة عن قصة تروى بالصور، تعبـــر عـــن شـــخص أو عـــدة أشخاص، في مكان، أو في عدة أمكنه، يـــؤدي أو تـــؤدي عمـــــــــــــــــــــــــــــــلاً مـــــــــــــــــــــــــــــــــا.

ومهمة كاتب السيناريو أن يطور السرد ويبنيـــه، ويفـــسر معنى موجز القصة، ويحدد الوساطة الأولى بـــين فكـــرة الفيلم، وبين إخراجـــه. كـــذلك، فـــإن وظيفـــة الـــسيناريو مزدوجة: تبدأ بتجسيد القصة وإعطائها شكلاً ماديـــاً، فـــي سرد مناسب للمعنى المنشود، ثم ســـرد هـــذا المـــضمون وإيـــضاح المعلومـــات الـــضرورية، لعمـــل المـــساعدين.

ويعالج السيناريو كل شئ: من ديكورات وأضـــواء وأداء وملابس، وكذلك الأسلوب السينمائي. وما ليس موجـــوداً في السيناريو، يترك لاجتهاد كل واحد مـــن المـــساعدين. والصعوبة الكبيرة في السيناريو هو أنه يسرد مـــن أجـــل السينما، وعلى كاتب الـــسيناريو أن يمـــنح نـــصه هـــدفاً سينمائياً خاصاً، ويمكن أن يـــتم هـــذا تبعـــاً لمـــستويين:

بنية عامة للسيناريو: تُبنى في التركيبة الكبرى للثوابت السينمائية الأساسية، وهي الزمن والمكان والحركة، وهذا ما يقدم للسرد إيقاعه .

على صعيد الرحلة Sequence ، ينبغي تجسيد إستراتيجية الإدراك الحسي ضمن رؤية محددة، أي أن تتم الكتابة على نحو أقرب ما يكون من الحركة المرئية - المسموعة، التي سيدركها المشاهد .

ويلجأ السيناريو بالضرورة إلى أسلوب التقطيع، كما يستخدم أسلوب الضوء والديكور وأداء الممثل. ويجب أن يكون كاتب السيناريو قادراً على إيجاد الحلول الخاصة، وشكل الكتابة، التي تحدد توجيه التقطيع والتوليف، بشكل دقيق .

ويعني التقطيع والتوليف يعنى تنظيم الإدراك الحسي، الذي سبق للسيناريو تقديمه بشكل واسع، من خلال تحديده لوجهات النظر والاستماع، حيث سيتم إدراك الفعل في البناء العام للقصة أولاً، ثم في الكتابة المرحلية ثانياً .

المبحث الخامس الحدث

1- رســــــــــــم الشخـــــــــــصيات

تحكى القصة ـ عادة ـ عن بعض الأشـــخاص وأفعـــالهم، ويهتم بعض الناس "بالأشخاص" ـ أي السمات الشخصية الإنـــــــــــــــسانية.

أكثر، بينما يهتم الآخرون "بأفعالهم" أكثر، أي بأحـــداثهم. ويرضى بعض الروائيين عنـــدما يقـــدمون وصـــفاً كـــاملاً لشخصية، في مئات قليلة من صـــفحات الروايـــة، ويهـــتم بُعـــــض منتجـــــي الـــــسينما فقـــــط

بالحدث، ويفضلون رسم الشخصية، على اعتبار أنها خاصة بعلم النفس. ومع ذلك فكل من العنصرين ضروري لقـــصة الفـــــــيلم الــــــسينمائي.

فالحدث وحده لا يوجد، فلابد من شـــخص يفعـــل، وهـــذا الشخص هو الإنسان : ومن ثم فلابّـــد أن نتعـــرف علـــى الإنـــــسان لكـــــي نتتبـــــع ونفهـــــم

الحدث. "ومن ناحية أخرى، ليس في الإمكان فهم الإنـــسان دون أن يفعل" فهو يعود إلى الحياة فقط من خلال حـــدث،

حتـــى ولـــو كـــان التفكيـــر المـــسبق لرســـم

الشخصية أو الحدث هو مسألة ذوق، فلابد للفيلم السينمائي ألاّ يهمـــــل أو يتجاهــــل كـــــلا منهمـــــا . وفي الرواية قد يستخدم الكاتب سمات شخـصيات النـــاس الذين يعرفهم، أو يخترع سمات شخصية جديدة . وهـــذه الـــــــــسمات الشخــــــــــــصية

المخترعة، تكون عادة غير واقعية. ولمنع حـدوث ذلـــك، يحتاج الكاتب إلى فهم عميق للطبيعة الإنسانية، فهو يحتاج إلـــــى المعرفـــــة الـــــسيكولوجية . ومع أنّ سلوك الإنسان يبدو من الصعب التنبؤ بـــه، فهـــو ليس طارئاً أبداً، وبناء الشخصية الإنـسانية مــزيج مـــن عوامـــــل عديــــدة، لـــــذلك فهـــــو

نادراً ما يكون بسيطاً وواضحاً، ولكن علـــى الـــرغم مـــن تعقيداته، التي تجعله أحياناً غير منطقي، فهو مـــع ذلـــك متـــرابط. فالإنــسان يفعــل أو يــستجيب تبعــاً لأســباب

معينة، وبطريقة خاصة، وليس هذه الأنماط دائماً واضحة،

ولكونها عملية عقلية معقدة، فهي دائمـاً تكـون مثيـرة للدهـــــــــــــــــشة.

وقد أصبح رسم الشخصيات مهمة صعبة جـداً، ويتطلـب دراسة سمات الشخصية بكل جوانبها. كمـا يجـب فَهَـم الاخـــــــتلاف بــــــين رســــــم

الشخصية والخواص الشخصية: فرسم الشخصية هو كـل الحقائق حول إنسان، وتكوين الشخصية هي إحدى هـذه الحقــائق فقــط، والـــسمات الشخــصية هـــي

العوامل الوحيدة، التــي تتكـون منهـا أيـة شخـصية. فلكي نفهم إنساناً، ينبغي أن نعرف حقـائق كافيـة عنـه، ولذلك فبعد أن يصبح رسم الشخصية كـاملاً فـي ذهـن الــــــسينمائي يجـــــــب أن يعــــــرض

حقائقها للمتفرج. فهناك حقائق محددة لرسـم الشخـصية ينبغي معرفتها من أجل دفعها من حالـة الغمـوض، وقـد نـسميها الحقـائق الإجباريـة. وفـي الواقـع فـإن

معظم الشخصيات التي تبدو مفتقرة للحياة، يكون ضـعفها

نتيجة حذف حقيقة من الحقـــائق الإجباريـــة، أو غيرهـــا . وعلى الرغم من عجز الفيلم السينمائي عن وصف معـــالم الشخصية، فهو في إمكانه تقديم الأفعـــال عنـــد العـــرض الـــــــــــــــدرامي لهـــــــــــــــــــذه

الشخصية. ونتيجة لاتصال الشخـــصية والحـــدث بـــشكل متكامل، فإن المتفرج يستطيع أن يستنتج من الحدث، بُعـــد الشخـــــــــــصية التـــــــــي يحـــــــــــددها . وعند الحديث عن الحدث، فلا يجب قـــصر الـــنفس علـــى المعنى الضيق "لعمل شئ ما"، ذلك أن التفكير والإحساس أو الأحـــــــــــــــــــــــــــــــداث

الناطقة، مساوية لأحداث أخرى، مثل السّرقة والشّجار أو النوم، وبهذا المعنى يصبح الحـــوار أكثـــر تعبيـــراً عـــن الشخصية، لأن الكـــلام بطريقـــة معينـــة يكـــشف عمـــا

يحبـــــــــه، أو لا يحبــــــــه شــــــــــخص مــــــــا . وأكثر من ذلك، فلكي يُستنبط بُعد الشخصية التـــي حـــددها الحدث، فليس من الضروري رؤية الحدث أثناء حدوثـــه،

فيكفـــــــــــي عـــــــــــرض نتيجـــــــــة

حدث ما، أو النية في حدوثه، بحيث يفتح ذلك مجالا متسعاً لإمكانات الكشف عن الشخصية . وكم من كاتـــب تجبـــره احتياجـــات القـــصة، علـــى توزيـــع أحـــداثها ــ

دون تخطيط ــ على شخصيات مختلفة، متجاهلاً حقيقة أن كل حدث يكشف عن جانب من الشخصية. ومن الأحـــداث المختلفـــة المنـــسوبة للـــشخص نفـــسه، يمكـــن

أن نكتشف شخصية مستحيلة الوجود. ومع ذلـــك يمكـــن للكاتب الجيد أن يحقق لهـــذه الشخـــصية قـــدرة التعبيـــر والإفصاح عن نفسها، مـــن خـــلال الأحـــداث المختلفـــة ولأن رسم الشخصية يتكون من حقائق عديدة، فيجب على الكاتب أن يحدد كل حقيقة بطريقة تجعلها في وحدة كاملة، وعنـــــــــــدما يختـــــــــــار

بعضها، فإن البقية، التي عليـــه أن يخترعهـــا، يجـــب أن تتناســـــــــــب معهـــــــــــا .

كما يؤخذ في الاعتبار التفاعـــل المـــشترك، بـــين رســـم

الشخصية والحدث. فالحدث يعرض الشخصية ولكن ما أن يـــــــــتم بناؤهـــــــــا، فإنهـــــــــا

تحدد كل الأحداث القادمة، فلا يستطيع الكاتب أن يختـــرع مقومات الشخصية وأحداث القصة كل علـــى حـــدة، وإذا أضطر لعمل ذلـــك فقـــد يختـــار لبطلـــه أكثـــر مقومـــات

الشخصية تعاطفاً، دون أن يدرك أن الأحداث التي يؤديها البطل تجعله يبدو غير شريف، أو غبياً. بل خلاف ذلـــك، عنـــدما يهـــتم الكاتـــب بالكـــشف عـــن جوانـــب

معينه للشخصية، فعليه أن يبحث عن حبكة مناسبة. فـــإذا كان اهتمامه الأول هو سلسلة من الأحداث، فعليه أن يفكر جيـــداً فـــي الجوانـــب الشخـــصية، بحيـــث

تناسب الحدث، وإلاّ فقد يصبح الأمر مختلفـــاً عمّـــا كـــان يقـــــــــــــــــــــــصد.

ومن ناحية أخرى، يجب على الكاتـــب أن يختـــار الرســـم الصحيح للشخصية، وبذلك يستغل بأفضل طريقـــة ممكنـــة المواقـــــــــــف التـــــــــــــي

يعدها. وما أن يجري اختيار الشخصيات الرئيسية، حتـــى تُحــــــدد طبيعـــــــة القـــــــصة ككـــــــل .

ومن أهم القضايا، كيفية اختيار الطريقة التي تُبث بها كـــل المعلومات، التي تتعلق برسم الشخصيات المختلفـــة إلـــى المتفــــــــرج، بحيـــــــث يحتـــــــــوى

كل توصيف للشخصية، علـــى حقـــائق يجـــب عرضـــها، ويستغرق هذا العرض وقتاً ومساحة وهذا هو السبب فـــي ميـــل كثيـــر مـــن المنتجـــين والكتـــاب إلـــى إهمـــال "

الدراسات السيكولوجية"، مدعين أنها تعوق تقدم القـــصة، وتجعل الفيلم بطيئاً وساكناً، ومع ذلك فهناك طرق ووسائل يمكـــن عـــن طريقهـــا الخـــروج مـــن هـــذه

الورطـــــــــــــــــــــــة .

وإذا كان لابد من عرض كل حقائق توصـــيف الشخـــصية، فإنها، في الواقع، سوف تُبطئ من حركة الفيلم وبدلاً مـــن ذلـــــــك يمكـــــــــن توزيـــــــــع

هذا العرض على القصة بأكملها، بإضافة المعلومة حيث تكون مناسبة أو معقولة، ولذلك يُفضل الحديث عن "كمال توصيف الشخصية"، من خلال عملية متدرجة ومستمرة.

وهناك ميزة أخرى لاكتمال توصيف الشخصية، ذلك أن الإضافة المستمرة بالمعلومات المستمرة الجديدة عن شخص ما، تُمسك طول الوقت باهتمام المتفرج. ويمكن مقارنة ذلك بعمل الرسام، الذي يبدأ بتخطيط أولى للصورة، ثم إضافة مزيد ومزيد من التفاصيل، إلى أن يبدو الوجه أشبه بالحياة.

ولا يهم أن تكون الطريقة التي تُختار هي الأكثر إغراء لقصة معينة، بل المُهم أن يُرى من خلالها أن السمات الشخصية مكتملة إلى النهاية. وهذا يعنى أنه قد عُرضت كل العوامل، وللأسف فإن كثيراً من الأفلام تتوقف بعد عرض الحقائق الأولية،

مثـــل الجـــنس والـــسن والوظيفـــة، وتكـــون

النتيجة محزنة ويصبح الفيلم كئيباً ومسطحاً، وتضعف كــل المواقف المهمة، تاركة كلاً من الحبكة والحدث مــائعين، لأن المتفـــرج لا يهـــتم بـــالنمط، بـــل بـــالفرد .

- 2انتقـــال الحـــدث (المـــستقبل والحاضـــر والماضـــي) يمثل الفعل حدثاً، ولذلك يمكن تصريف الحدث فـــي ثلاثـــة أبعاد: ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل. ومن الوجهة الدرامية، فإنّ الماضـــــــــــــــــــــــــــــــــي

والحاضر والمستقبل موجودون معاً، فـــي قـــصة الفـــيلم الـــــــــــــــــــــــــــسينمائي .

وهناك حقيقة أساسية، فقد يبـــدو فـــي الحـــدث الاهتمـــام بالحاضر فقط، بسب عرض الأحداث في الزمن الحاضـــر. ولكـــــــــن هـــــــــذا انطبـــــــــاع

زائف، فالماضي والمستقبل يكونان جزءاً مهماً جـــداً فـــي القـــــــــــــــــــــصة .

ففي الفيلم قد يقول الشخصية" ارتكبت جريمة"، أو أن نراها

أثناء ارتكاب الجريمة، أو أن تقول: سوف أقتلـــه. ومـــن ثم، فالحدث في وضع يمثل ليس فقط الحاضر، ولكن أيضاً الماضـــــــــــــــــي والمـــــــــــــــــستقبل.

وهناك الأزمنة المختلفة، وهي ذات تأثيرات متباينة علـــى المشاهد، وتثير عواطف مختلفة، مثل: توقع المشاهد حادثة رهيبـــــــــــــــــة تثيـــــــــــــــــر الخوف، وعندما يراها بالفعل تملؤه بالرعب، وعندما تحدث يكون شعوره هـــو الأسف. وبالمثل فالخبـــر الذي يتوقعه يملـــؤه بالأمـــل، وعنـــدما يحـــدث فعـــلاً يمنحـــه البهجـــــــــــة ثـــــــــــم الرضـــــــــــاء.

ولذلك فالماضي والحاضر والمستقبل في القـــصة، أزمنـــة كلها على درجة قصوى من الأهمية، فالزمن يتقـــدم مـــن المـــــــــستقبل إلـــــــــى الحاضـــــــــــر، ومن ثمّ إلى الماضي، ولذلك يتقدم كل حدث من المـــستقبل إلـــــى الحاضـــــــر، ثـــــم إلـــــى الماضـــــــي.

ولكن هذه هي النتيجة، فليس في الإمكان تأمل إحدى هـــذه

المراحل فقط. فالمراحل الثلاث مرتبطة ببعضها: قبل عمل شـــــــــيء مـــــــا،

يجب أن تكون هناك نية فعله، الرغبة النية في التنفيــذ - وهذا هو الفعل - وبعد حدوث الفعل فإنه يوجد فـــي شــكل نتيجـــة، ومـــن النتيجـــة نـــستطيع أن نـــستنتج

أنـــــه قـــــد ســــبقته النيـــــة لفعلـــــه. ومن الضروري التعرف على عوامل محددة في طبيعة هذه الأزمنة الثلاثة. فالحدث الذي قُصد به المستقبل يسجل في أذهاننـــــــــــــــــــــــا

حادثة اعتراضية، هذه الحادثة الاعتراضية يمكن أن تتطور في لحظة معينة إلى الحاضر، أي إلـــى التنفيــذ الحــالي. ويمزج الحاضر بين كلا الشكلين، فعنــدما نــرى الحــدث الفعلي، وهو تنفيذ النية، فسوف نعرف بشكل آلي عند أية لحظـــــــة انتقـــــــل المـــــــــستقبل

إلى الحاضر، وأكثر من ذلك يزيل الفعل شكناً في تحقيــق النيـــة، لأننـــا نـــرى الحـــدث الفعلـــي.

ويُعد الماضي مثل المستقبل تماماً بلا حدود، فيحرك أحــد الأحداث إلى المستقبل، ويحرك المستقبل إلى الماضي، ومن ثــــــــم يبتعــــــــــــــد أكثــــــــــــر

وأكثر عنا، نحن الذين نبقى دائماً في الحاضــر. ولــذلك، نصبح أقل وأقل في الأهمية، ويقع الاختلاف الأساسي بين الماضـــي والمــــستقبل حـــال أن تنتقـــل حادثـــة

ما إلى الماضي، فعندئذ لا يمكن أبداً وصولها إلى الحاضر، بينما يمكن أن تنتقل حادثة اعتراضــية إلــى المــستقبل. ولهذه الأسباب فإن ماضي قصة الفيلم السينمائي بلا أهمية تماماً بالنسبة للمشاهد، وتنحصر قيمته في كونــه دفاعــاً لنوايـــــــــا المـــــــــستقبل،

والحاضر قصير للغاية لدرجة أنه لا يُعطي فرصة لتأمل أو استيعاب الحدث، ولذلك فالمــستقبل، فــي قــصة الفــيلم الـــسينمائي، يظـــل كـــزمن أساســـي مهـــم.

- الـــــدافع - النيــــــة - الهـــــدف: [3]

وإن فهم العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، يحتاج

لمعرفة حقائق أخرى فيما يتعلق بالحدث. ولنتخيل مثلاً أن رجلاً قد قتل، فمن المنطقي أن يكون هناك سبب لهذا الحدث، فبلا سبب لا يقتل أحداً وينتج الدافع عن نية الفعل، فقبل أن نفعل شيئاً يجب أن تكون لدينا النية، وتتطلع النية دائماً إلى تحقيق هدف. وفي المثال السابق

يكون الهدف هو موت الشخص الآخر. وكل حدث له نتيجة، لذلك لابد أن يكون لكل نية هدفاً، ومن المستحيل وجود النية دون هدف.

وبشكل عام، يأتي الهدف قبل النية، والنية قبل الهدف، وسوف نبحثها حسب سياق ظهورها:

أ - الدافع

يستحيل وجود فعل دون سبب، وهناك أحداث لأشياء وأخرى لبنى الإنسان. فسقوط حجر من فوق جبل، يُعد حدثاً لشيء، ولكن عندما يقتل رجل رجلاً، آخر

يكون لدينا حدث لأنسان. وتتسبب أحداث الأشياء نتيجة لقوانين الطبيعة، بينما تتسبب أحداث البشر بدافع الإرادة

الإنـــسانية. فـــنحن نتحـــدث عـــن الـــسبب

لحدث الشيء، وعن الدافع للحـدث الإنـساني، والعلاقـة المباشرة بين السبب والتأثير. ولكن يعـد الـدافع كـسبب للحـدث الإنـساني أقـل وضـوحاً. وهـذا مـا جعـل

علم النفس الحديث يقول إنّ أي فعـل - حتـى الأفعـال العشوائية والعديمة الأهمية - له دوافعه التي قـد يمكـن العثور عليهـا فـي الماضـي البعيـد، أو فـي العقـل

الباطن. ومن دون دوافع، لا يفعـل الإنـسان أي شـيء. ونتساءل ما الدافع؟ ما الذي يجعل الإنسان يفعل؟ فالإنسان يفعل ليتخلص من الألم. فإذا لم يشعر بالألم فسوف يكـون راضـياً عـن حالـة الـلا ألـم - فلـن يفعـل

ولـــذلك فالـــدافع هـــو ألـــم. ويشعر الإنسان ـ عادة ـ بالألم عندما يريـد شـيئاً ولا يملكه، أو عندما لا يريد شيئاً ويملكه. ويمكن تسمية هذين النمطـين المختلفـين فالانجـذاب والـرفض.

والانجذاب هو الرغبة في الاتحاد بشيء ما، والرفض هو الرغبـــة فـــي الانفـــصال عـــن شـــيء مـــا .

ويعكس الألم الحاجة إلى طلب شيء، وكذلك وجود شـــيء غير مرغوب فيه، ويفعل الإنسان للحصول على شيء، ما يريــــده، أو ليتجنــــب شـــيئاً، مـــا لا يريــــده .

وعندما يحصل على الشيء الذي ينقصه، يتوقف الألم عن الوجود، ومن ثم يتحطم دافع الفعل إذا ما ثار على الشيء الـــذي لا يريـــده. يتوقـــف الألـــم ومعـــه الـــدافع

للفعل. وعندما يكون الإنسان جائعاً، فإنه يشعر بالألم لأنـــه يحتاج إلى الطعام، فالجوع هو ألم نتيجة للحاجة، وتنـــتج عنـــه النيـــة لأنـــه يحتـــاج إلـــى الآكـــل .

وعندما يكون الإنسان متعباً يكون ذلك بسبب حاجته إلـــى النوم، فالتعب هو ألم يتسبب عن الحاجة، وتنتج عنه النية فـــــــــــي الراحـــــــــــة .

ب - النيـــــــــــــــــــــة

تتضمن النوايا الإنسانية، نوايا واعية، وأخرى غير واعية،

وهناك نوايا للفعل ونوايا لرد الفعل، وهناك نوايا إرادية وأخرى غير إرادية، ويمكن أن تكون

مباشرة أو غير مباشرة، وواضحة أو خبيثة. ويجب أن نبتعد عن الاعتقاد بأن نمط النية الوحيد هو النية الواعية والإرادية، أي الإرادة التي يريد بها

الإنسان شيئاً، ويعلم أنه يريده. وبداهة فإن النية التي تصادف عائقاً، تسعى بالضرورة إلى أن تصل إلى الهدف، الذي حددته. فإذا أراد شخص الذهاب إلى مدينة ما، فسوف يصل إلى

هناك إذا لم يمنعه شيء، ومع ذلك فمن الممكن أن تعترض الصعاب طريق النية، وعندئذ من المحتمل إحباطها. ويجب أن تتوافر النية في أي حادثة. ولا يتماثل التوافر مع تحقيق الهدف، فهذا يعنى أن النية قد وصلت لنهايتها بالتحقيق أو الإحباط، وبالنجاح أو الفشل. وينتج صراع عند مواجهة النية عقبات مانعة. وهذه هي أهم وظيفة للنية. فقد يكون الأشخاص متناقضين، ولكن

الــــــصراع ينـــــتج الـــــصراع فقـــــط مــــن

نواياهم. فعندما تتناقض تصرفات شخصين، فهذا لا يهــم، ولا ينشأ الصراع بينهما، ولكن ينشأ الصراع فقط عنــدما تتنـــــــــــازع نواياهمـــــــــــــــــــــا.

جــــــــــــــــــ - الهـــــــــــــــــدف:

من الأفضل أن يُستخدم اصطلاح الهدف بدلاً من الغــرض، لأن الأخير يوحي بنية واعية وإرادية، في حين أن الهدف يحــــدده أي نـــــوع مـــــن النوايــــــا.

والهدف هو نتيجة مستقبلية، وتود النيــة تحقيــق هــذه النتيجة. وموجود الهدف، سواء في حالة تحقيقه أو عــدم تحقيقـــه. ومـــع ذلـــك فـــلا يمكـــن للهـــدف أن يوجـــد

دون نية، فعندما ننوى الذهاب إلى مدينة ما، تكـــون هــذه المدينة هي هدفنا. ولكن هذه المدينة ليست هــدفاً قائمــاً بذاته، فهـــي ليـــست هـــدفاً مـــن خـــلال أي مواصـــفات

محددة خاصة بها، ولكن فقط من خلال النية فـــي الـــذهاب إليها. فإذا لم ترغب في الذهاب إلى هنـــاك، فإنهـــا تفقـــد

مواصفاتها كهدف.

ويرتبط السبب والتأثير بشكل مباشر وحاسم، ولكن قد يكون أو لايكون بين الدافع والهدف مسافة، وهذه المسافة هي مقياس النية. فعندما يُصفع رجل ويرد

بضربة فورية فإن طول النية قصير جداً. ولكن عندما يخطط لإفساد إطارات سيارة المعتدى بدلاً من الرد بالضرب، تصبح المسافة بين الدافع والهدف

أكثر طولاً. فقد يمر يوم أو أسبوع قبل أن يحقق نيته. وفي كلتا الحالتين، فالنية هي الانتقام، ولكن الاتجاه الذي تسلكه النية لتحقيق الهدف مختلف.

وقد ترغب مجموعة كبيرة من الناس في تحقيق هدف مشترك، وفي هذه الحالة يجمع بينهم التماثل في الهدف، فمثلاً يتدرب فريق كرة قدم ليكسب مباراة مهمة،

فالهدف المشترك هو كسب هذه المباراة.

4- الاتزان - الاضطراب - الصراع - التوافق.

من الممكن أن يعيش الإنسان بلا اضطراب، أي لا يشعر

بأي ألم. وقد يقع الألم على الإنسان، ومــن ثــم يــشعر بالاضــــــطراب، ومـــــن ثــــم

فإن الاضطراب يرتبط بعاملين : الإنسان والشيء المسبب للألم. وبعد وجود الدافع ـ من خلال الألم ـ تنتج عن هذا الـــدافع إحـــدى النوايـــا، وينـــتج عنهـــا مـــن

ثم صراع مع الصعاب المتعارضة. وبعد أن تفــوز النيــة علـــى الـــصّراع، يظفـــر الإنـــسان بـــالتوافق.
ولـــذلك علينـــا أن نتعـــرف علـــى المراحـــل الأربـــع:
الاتـــزان - الاضـــطراب - الـــصراع - التوافـــق
أ - مرحلـــــــــة الاتـــــــــزان
لا يمكن أن ينتج عن الأحوال المتزنة أية نية، ومن ثم أي حدث. أي ليس هناك ألم يقع على شخص، ولذلك لا يكون للـــــــشخص دافـــــــــع

لأي حدث. وقبل وقوع الاضطراب لا يمكن أن تكون هناك سلسلة من الأحداث، ولكنها تظل وفقاً للظروف، وبــالطبع يـــستحيل وجـــود حالـــة الاتـــزان الكامـــل.

وقد تبدأ القصة بمرحلة الاتزان أو الاضطراب، أو بشيء ما خلال الصراع. ومن المفيد ـ غالباً ـ البدء بمرحلة الاتزان، بحيث

يصبح عرض الاضطراب أكثر سهولة. ب. الاضطراب:

لابد أن يضطرب الإنسان لكي يدخل في الحدث. ويضطرب الإنسان ـ عادة ـ ما عندما يؤلمه شيء ما أو شخص ما. ولذلك فمن

الواضح أن الاضطراب هو إرتباط بين جزئين: جزء في مقدوره "الحب" أو "الكراهية"، ولذلك يمكن أن يشعر بالألم، والجزء الآخر هو هذا

الشخص أو الشيء، الذي يثير مثل هذا الحب أو هذه الكراهية.

وعلى الكاتب أن يبقى على الاضطراب مؤثراً، طالما هو في حاجة إلى الحدث، أي على مدى القصة الدرامية. ولكن طبيعة قوى

الانجذاب والرفض، قد تؤدى إلى تجنب الاضطراب، علـــى الرغم من كونها المطلب الأساســي لإيجــاد الاضــطراب. وبمعنـــى آخـــر ترغـــب قـــوى الانجـــذاب فـــي

تكوين علاقة بين الأجزاء المنجذبة إلى بعضها، التي هـــي منفصلة؛ وترغب قوى الرفض في كسر العلاقة، التي تربط الأجـــزاء التـــي تكـــره بعـــضها، ولـــذلك يجـــب

المحاذرة من عدم استطاعتها تحقيق هدفها، طالما نحن في حاجة إلى الاضطراب، من أجل الغرض الدرامي للقــصة .

جـــــــــــــــ - الــــــــــــــصراع

لا يمكن لأية قصة أن تكون درامية دون صراع، وإلاّ ظلت قصة وصفية. ذلك أن الصراع هو جوهر القصة الدرامية، أي الرغبـــــــــــــــــــــــــــــــة

في التخلص من الألم، من خلال الاكتــساب أو الـــرفض . وهناك ملايين الأنواع للصراعات، ولكن من بين كل هـــذا التنوع تكون للصراع متطلباته المحدودة، فهـــو صـــراع للـــــــــــــــــتخلص مـــــــــــــــن

الاضطراب. فلا تمثل ـ مثلاً ـ مشاكسات شخص سكير مشاكس صراعاً، ولكن الأشخاص الذين يقع عليهم الألم بسببه، سوف يتصارعون للوصول إلى

أحوال متزنة.
وفي هذه الحالة لن يكون الصراع الدرامي حراً أو عشوائياً، ولا يمكن أن يفكر فيه المؤلف وفقاً لذوقه، بل يحدد الاضطراب من جانب،

وإمكانية التوافق من جانب آخر. ويتوجه الصراع إلى تعديل الاضطراب، لتحقيق التوافق بأقصى طريقة ممكنة، وفي مثل هذه الحالة يبدو الصراع كأداة

انتقال من الدفاع إلى النية إلى الهدف، ويحدد كل القواعد، التي وجدناها من أجل هذا الانتقال.
وينفعل كل إنسان بشكل مختلف، تبعاً للدوافع المختلفة، وقد تكون للدوافع نفسها تأثيراتها المختلفة على مجموعة من الأفراد المختلفة،

ولذلك فإن طبيعة الصراع، تعد وليدة لطبيعة الدوافع

ومواصـــــــفات شخـــــــصية الإنــــــسان .

د - التوافـــــــــــــــــــــــق

يحدث التوافق عند الوصول إلى الهدف، فهو يعني تحقيق الغــرض مــن الــصراع، ونهايــة وجــود الاضــطراب. فالاضـــــــــطراب هـــــــو نقطـــــــــة

البداية، والتوافق هو نقطة النهايــة. ويمكــن أن يكــون الانتقال من حال لآخر إما تدريجياً أو فجائياً، وهذا يعنى أنه فـــي الحالـــة الأولـــى تكـــون عمليـــة التوافـــق

بطيئة وموزعة على القصة كلها، وفي الحالة الثانية يكون التوافق سريعاً ويصبح ممكناً من خلال حادثة مفاجئة. وفي كـــــلا الحـــــالتين فالـــــصراع مـــــستمر .

وهناك ثلاث طرق ممكنة لتحقيق التوافق : فإما أن نقــوم بتدمير قوى الانجذاب أو الرفض، أو تكــوّن علاقــة بــين أهـــــــــــــداف الانجـــــــــــــذاب، أو

تُمزّق العلاقة بين أهداف الرفض، ويمكن لأية علاقــة أن تتكون أو تتمزق فجأة وفي آية لحظة، حيث نــستطيع أن

نتـــزوج بـــسرعة عقـــب الـــصعوبات، التـــي قـــد تقـــف

في الطريق الذي تخطيناه، ونشعر بسرعة بالارتياح فـــي حالة إطلاق الرصاص على عدونا، ولكن لكي نسحق قوى الانجـــذاب أو الـــرفض، فإمـــا أن نُغيـــر توصـــيف

الشخـــــــــــــــصية أو الظـــــــــــــــروف.

والتوافق يعنى الوصول إلى أحوال هادئة، وتستطيع هـــذه الأحوال الهادئة أن تكون إما الأحوال نفسها التي نستطيع أن نبـــــــــــدأ مـــــــــــن خلالهـــــــــــا،

أو أحوالا أخرى، ومن الخطورة العـــودة إلـــى الأحـــوال نفسها، لأنه عندئذ ـ على الرغم من حدوث أشياء ـ لـــن يحـــدث أي تغيـــر، فـــسوف يـــشعر المتفـــرج بعـــدم

الارتياح، إذا عادت الأحوال إلى نقطة البداية، مثل الرجـــل في الصحراء الذي يعود إلى آثار أقدامه، فإذا لـــم يتغيـــر شيء على الـــرغم مـــن كـــل القـــوى، التـــي أُثيـــرت،

فإن المتفرج يميل إلى أن يسأل: لمـــاذا يـــسردون هـــذه

الحكاية؟ فإذا ما تحقق التوافق من خلال زواج اثنـــين لــم يتزوجا من قبــل، فــسوف يحــدث التغيــر، أو إذا نـــتج

التوافق من خلال الطلاق، فسوف يحُــدث تغيــر أيــضاً . ولكن إذا كانت القصة لزوجين ويصل شخص ثالث ليهــدد بتحطيم الزواج، فإذا انتهت هذه القصة بإبعــاد الــشخص الــــــــــدخيل واســــــــــــتمرار

الزوجين في العيش في سعادة، فلن يحدث تغير. ولجعــل هذه القصة ذات فعالية فلابد أن نكشف، علــى الأقــل، أن الــــزوجين يتـــصارعان بـــسبب أمـــور صـــغيرة،

وفجأة تأتى المتاعب الحقيقية في شكل شخص ثالث، وبعد التخلص من هذا الشخص يصبح حب الزوجين أكثر قــوة وسمواً، ومــن ثــم يكــون هنــاك علــى الأقــل بعــض

التغيــــــــــــــــــــــــــر .

وتوجد النهاية التعيسة الحقيقية عندما يموت نصير الخير، أو أحد العشاق، وعندئذ يصبح من المستحيل تحقيق توافق لاحــــــــــق، ولا يكـــــــــــــون

التأثير التراجيدي، الذي تسببه مثل هذه النهاية التعيسة ناتجاً عن بناء درامي خاطئ، ولكن من مضمون القصة. وتوجد مثل هذه النهايات التعيسة في أفلام

مثل "المعذبون" أو "غادة الكاميليا".

المبحث السادس الشخصية

تُعد الشخصيات من أهم العناصر المؤثرة في العمل، بل هي الوسيلة الأولى، غالباً، لسرد القصة ونقل الأفكار وجذب انتباه المشاهد واهتمامه. فالأحداث، مهما عظم شأنها، تظل عارية من أي قيمة حقيقية إذا لم تتأثر، بإحساس الناس ومشاعرهم. ومن هنا تأتى ضرورة العناية

بالشخصية واختيار وتحديد السمات اللازمة لها، دون زيادة تؤدى إلى تشويش، أو نقص يؤدي إلى خلل، ما لم تكن الزيادة أو النقص مقصودين فنياً. وعلى كاتب السيناريو أن يعرف شخصيات القصة بصورة كافية، ومن خلال أبعادها الثلاثة، تُعد الهيكل الأساسي لبناء

الشخـــــــــــــــــــــــــــــــصية

.

يقول الفليسوف برجسون عن الشخــصية: "إن الكثيــرين ليتوهمون أن الإنسان من خلق عوامل خارجية، كالوراثــة أو الطّـــــــــــــــــــــــــــــــــــــابع

الفسيولوجي أو الجنس أو البيئة أو المجتمع، ولكن كل هذه العوامل ليست سوى مواد ستخلق منهــا الإرادة الحاكمــة ذاتهـــا الخاصـــة، أو شخـــصيتها الفريـــدة ."

والمقصود بالشخصية هنا، الشخصية الوراثية، فقد تكون البداية وجود شخصية طبيعية شدت الكاتب إليها، ورأى أن يـــــــــــــــستثمرها فـــــــــــــــي

عمله. فعليه أن يبحث فيها ويعايشها ويدرسها فـــي هـــذا الإطار. فمثلاً إذا صادفت في الحياة شاباً يحب التظاهر، وما يحتملـــه ذلـــك مـــن وضـــعه فـــي مواقـــف

محرجه تؤدى إلى نهاية أليمة، ورأيت أنه يصلح لأن يكون محور عمل فني، فمن منطلق هذه الـــسمة التـــي جـــذبت

انتباهــك، لابــد أن تبحــث عــن الــدوافع نحــو ذلــك،

وأمامنا طريقان: إما أن نغوص في حياة هــذا الــشاب - بالذات - ونتقصى ونتحرى حتى نعرف كل شــيء عنــه، ودراســـــة الأســـــباب الوراثيــــة والبيئيــــة

والنفسية، أو الأحداث الخاصة به، مع الوضع في الاعتبار رؤية الكاتب ووجهة نظره، أو نتخذ طريقاً آخر وهــو أن تتخيــر لــه البيئــة التــي نــرى أنهــا الأنــسب

لتشكيل دوافعه، ومن ثم تُختار كــل العناصــر والــسمات الأخرى التي تؤكد وتعمق رؤية الكاتــب ومزاجــه، وفــي الإطار المحدد الذي اختاره، وهذا مــا يُــسمى معايــشة

الشخـــــــــــــــــــــــــصية.

ومنذ اللحظة الأولى يتم تحويل الشخصية شيئاً فشيئاً إلــى شخصية درامية. ولابد من معايشة الشخصية فــي إطــار فكــــرة مـــــا، قــــد تتولــــد

من الشخصية، أو من خيال كاتب السيناريو، أو من أي مُعِدٍ

آخــــــــــــــــــــــــــــــــر.

وتتوالى المعايشة في إطارين :إطــار الشخــصية، وإطــار الفكرة، وما يتبع ذلــك مــن إيجــاد شخــصيات أخــرى بالــــــــــضرورة، حتــــــــــى يـــــــــسفر

الأمر عن إستراتيجية واضــحة تكمّلهــا فكــرة أساســية واضحة، وفي كل ذلــك يؤخــذ الممثــل فــي الاعتبــار. وليس معنى ذلك أن نعايش الشخصية، في حدود السمات والدوافع المستخدمة والمتوائمة مع الفكرة، ولكن علينا أن نراهــــــا ونعايـــــــــــــشها فـــــــــي

دائرة أوسع. وكلمــا اتــسعت الــدائرة، ازددنــا معرفــة بالشخصية، مع عدم المضي بعيداً عن الإطار المناسب الذي تــم اختيــاره، بــل يجــب أن تكــون هنــاك نقطــة

حاكمة في مدى الاتساع وهكذا نكتسب الفكر الدرامي منــذ اللحظة الأولى، فلا تشويش ولا متاهات ولا تغلغــل فــي المــــوازين، ومــــع ذلــــك يجــــب أن يكــــون هنــــاك

منهج عملي، يساعد على تحديد سمات الشخصية بدرجاتها

وأنواعها المختلفة .

اختيار السمات الأساسية (العامة) للشخصية

1- السمة البيولوجية (أو التصنيفية).

وهي الخطوة الأولى، وتعني اختيار جنس الشخصية، رجلاً أم إمراة أم طفلاً، إنساناً أم حيواناً، وهذا أبسط أنواع الاختيار . ولكن

لا بد أن يتم بوعي، لمدى تأثيره على العمل، فالمفروض أن تقوم الشخصية بفعل ما، أو تُعبر عن فكرة ما، مثل أن تتزعم عصابة لتهريب المخدرات، أو القيام

بعمل فدائي، أو الدفاع عن حقوق المرأة، وهل ستكون الشخصية رجلاً أو امرأة ؟ الأمر يختلف بطبيعة الحال في التناول الفني، وفي التأثير على الجماهير .

ويأتي التساؤل في الاختيار: ما الأفضل للقصة، أن يتحقق الإنقاذ بأن تقتل التابع الفتي الأمين الشرير، أم يقوم بالمهمة كلب أو حصان البطلة، الذي

يحبها .

وهذا الأمر يقود إلى ذكر "التشخيص"، وهو أن يُعطى للحيوان أو للجماد سمه إنسانية أو تعبير إنساني، وهي طريقة ذات جاذبية بالنسبة للعمل، مع ما يتبعها من أفعال وردود أفعال تتناسب مع السمة، دون أن يُدخلنا ذلك في دائرة التكلف المرفوض.

2- السمة المادية:

وهي تلي الاختيار السابق، وتحدد خلالها الملامح العامة للشخصية، دون صرامة لا مبرر لها، وعادة لا يتم اللجوء إلى سمات خاصة، إلا إذا كانت القصة تستلزم ذلك، كأن تُحدد عاهة أو تشوهات محددة مثل الشلل أو الطول أو القصر أو البدانة أو الصوت الرفيع.. وهكذا.

ومن نافلة القول اختيار الممثل المناسب لتحقيق هذه الرؤية.

ومن ثم تجب المرونة في تحديد السمة المادية، ليس فقط بالنسبة للإنسان، بل للحيوان أيضاً، وعموماً فإنه لن يحدث أن يتخيل الكاتب السمات المادية

لشخصياته، ثم يتحقق تماماً خياله عند التنفيذ، فمهما كانت براعة التنكر (المكياج) فلكل شئ حدوده، التي لا يتخطاها .

3- سمة الطبع العام للشخصية

ويتعين أن يُحدد الطبع العام للشخصية، بما يناسب أحداث القصة وما يجعلها جيدة، بما يُعطى للشخصية من مهام وأعباء، وما يكون في ذلك من توافق أو تناقض بين الشخصيات، مما يخدم مسار الحدث، ويدفع به إلى الأمام. ويساعد الطبع العام على يسر تفهم الشخصية، والتوقع السليم لاستجابتها للمواقف المختلفة. ويجب التدقيق في اختيار هذه السمة، فمهما أعطيت الشخصية من سمات أخرى مساعدة، فإن سمة الطبع العام هي التي تحمل العبء الأكبر في تقدم الحدث، وهي في أغلب الأحوال السمة، التي يتوحد معها المُشاهد (الهيكل)، أو يتخذ موقفاً مضاداً منها للشرير؛ وهي في أغلب

الأحوال، أيضاً، السمة التي تعيش مع المشاهد بعد انتهائه من مشاهدة العمل، ولكنها على الرغم من ذلك لا تكفي - للشخـــــصيات الرئيـــــسية بنــــوع خـــــاص -

لإعطاء الحيوية وإيهام الواقع. وبصفة عامة، فمن الأفضل تقديم الأسباب التي أدت إلى سمة الطبع العام، خاصـــة إذا كانـــــت غيـــــر معتـــــادة، (مثـــــل كراهيـــــة

النساء)، وكلما كانت السمة غريبة وشاذة استوجب الأمر العناية بتقديم المسببات، مع مراعـــاة التقــسيم الهندســي للـــزمن، ومراعـــاة ألاّ يُقـــدم للمـــشاهد إجابـــة عـــن

تـــساؤل لا يطرحـــه، ولا يرغـــب فـــي الإجابـــة عنـــه . كما يجب الحذر من تعطيل الفعل لزمن طويل، بغرض تقديم سمات الشخصية، بل من الافضل دائماً أن يمضى الفعل في طريقـــــــــــــــــــــــه دون

توقف، وتقديم سمات الشخصيات أثناء ذلك بصورة طبيعية بسيطة، مثل أن ينظّم أحدهم أوراقه أثناء مناقشة مهمـــة، بمـــا يفهـــم منـــه أنـــه إنـــسان مـــنظم، أو يـــسارع

أحدهم أثناء الحدث بإشعال سيجارة لآخر، فيعبر أسـلوبه عندئذ عن أنه إنسان مهذب أو منافق. ويجـب ألا يُنسى المظهـر ومكـان العمـل، بـل وطريقـة تعامـل

الآخرين مع الشخصية وحديثهم عنها - أثنـاء الفعـل - لنعرف جانبا من سماتها كما أن التكرار ضروري للتأكيـد علـى هـذه الـسمات، فـلا يعنـي أنهـا

حركه عابرة، أنها لا تعبر عن سمة خاصة. فـالمهم أنـه بمحصلة السمات الثلاث السابقة، يمكن الخروج بالجانـب الثابـت للشخـصية، الـذي يُعطـي مؤشـراً

واضـحاً لموقفهـا.

4 - سـمة الـدوافع المحركـة للشخـصية

تُعد الخطوة الأولى من الناحية الديناميكية للشخـصية، أو الخطوة الأولى في التحقيق الـدرامي، أي إلـى الـدوافع المحركـة، (الـدواعي

التيسير ترد كلمة (دوافع) فقط للتعبير عن دوافع الشخصية

مصحوبة بإرادة التنفيذ، التي تحيلها إلى قـوة محركـة أو سـلوك واضـح).

ويمكن أن تُعّرف الدوافع بأنها "القوة الدافعة فـي داخـل الإنسان، كرغبات أو أفكار أو حالة عضوية أو انفعاليـة، التـي تحثـه وتحرضـه

على أن يفعل شيئا ما " أو "هي الاعتبارات والموضوعات، التي تؤثر في اختيار الإنسان أو تحرضه على فعـل مـا ."

وقد تكون الدوافع غائيـة (أو أخلاقيـة) لتحقيـق هـدف معنوي، كتحقيق العدالة الاجتماعية، أو للحـصول علـى جـائزة محـددة، أو تكـون

الدوافع (وسائلية)، مثل اختيار أنـسب الأسـلحة وطـرق التحصين للدفاع، أو اختيار طريقة معينة لفـضح الفـساد .

وبطريقة أبسط لملاحظة الفرق بين نوعى الدوافع، نجد أن هناك دافعاً غائياً أو أخلاقياً لقتل فلان، لأنه اعتدى علـى عـرض الشخـصية

مـثلاً .

أما الدافع السائلي فهو الذي يدفع إلى اختيار وسيلة معينة للقتل لإخفاء معالم جريمة القتل، أو لتحقيق أكبر قدر من تعذيب القتيل .

وفي العادة قلَّ أن يخلو عمل من نوعّى الدوافع، وإن اختلفت النسب بينهما تبعاً لنوع القصة .

وتنشأ الدوافع، بصفة عامة، من الغرائز أو الانفعالات أو الفعل، وفي الحالة الأولى يكون السلوك لاواعياً تقريباً، مثل تلبية احتياجات

الجوع أو العطش أو الألم .

والانفعال: "هو عبارة عن انفعال فسيولوجى للشخصية من حالة اتزان بدني، إلى حالة نشاط ذاتي جديد، بسبب تعرضها

لأحاسيس قوية مثل " الخوف، الفرح، الحزن، الرغبة، الحب، الكراهية، الغضب، المفاجأة ".

ومن الضروري أن نعمل دائماً على إثارة الانفعال لدى الشخصية، بمواجهات أو ظروف أو مواقف، وبالطريقة

الكافيـــــــــــة لإثــــــــــــارة انفعالهـــــــــا،

فتتحقق الاستجابة لهذه الإثارة تبعاً لنوعها وقوتها وسمات الشخصية، وتتولد رغبات ودوافع السلوك المناسب الــذي تـــدفع إليـــه بـــإرادة التنفيـــذ نتيجـــة للانفعـــال. ويُلاحظ أن الدوافع التي تنشأ عن مثل هذه الانفعالات هـــي موضعية ونصف واعية، إذ إنّ فيها قدراً كبيراً من التلقائية.

وهناك نوع آخر من الدوافع: فعندما يهدأ الانفعال، يــزداد نشاط الفعل، وتتحول الدوافع والرغبــات المرحليـــة إلـــى هــــــــــــــدف، أو أهــــــــــــــــداف

بعيدة، وتصبح هي الدوافع الفعلية، التي تحرك الشخــصية عن وعى كامل بها، وبما يعقب ذلك من وضـــع الخطــط والمـــضي فـــي العمـــل لتحقيقهـــا. كمـــا أن هـــذه

الدوافع العقلية، قد تنشأ عن تراكمات لأسباب اجتماعيـــة، كأن يكون البطل من أسرة ذاقت ألوان الفقر، فيتكون لديه الــدافع لاقتحــام الــصعاب بحثـــاً عـــن الثـــروة، وقـــد

تختص الدوافع بالعمل ككل أو بجزء منه،وهذا النوع يعتبر الدوافع المحركة الأساسية في العمل الفني، التي يجب أن يكـــون المـــشاهد علـــى علـــم بهـــا، كمـــا يفـــضل أن

تكـــون شخـــصيات العمـــل علـــى علـــم بهـــا أيـــضاً .
وبهذا تكون الشخصية قد وضعت في الإطار الـــديناميكي، بتهيئة مثيرات الانفعال، وتوليد الرغبات والدوافع والهدف والخطـــــــــــــــة والفعـــــــــــــــــــل

والصراع، وفي كل ذلك ينبغي ألاّ تُهمل الـــسمات الـــثلاث السابق الإشارة إليها، أو ما يمكـــن أن يُـــسمى الـــسمات الاســـــــــــتاتيكية أو الثابتـــــــــة للشخـــــــــصية .

- ســـــمة التـــــدبر، أو المداولـــــة، أو التـــــروي .

تختلف هذه السمة في الشخصية الواحدة، تبعـــاً للـــدوافع والأحداث، فهي تأخذ حيزاً صـــغيراً فـــي حالـــة الـــدوافع الانفعاليـــــــــــة المرحليـــــــــــة نـــــــــــصف

الواعية، ولكنها تأخذ حيزاً أكبر في حالة الدوافع العقليـــة، أو الأهداف البعيدة. وهي تختلف كماً ونوعاً من شخـــصية

إلى أخرى، كما أنها في العادة تأخذ حيزاً

أكبر من القرارات الأخلاقية، بمعنى هل تفعل الشيء أو لا تفعله؟ وتأخذ حيزاً أصغر من القرارات الوسائلية، أي كيف تفعل؟

ولأهمية هذه السمة، فلابد أن تأخذ حيزاً كافياً ومقنعاً من العمل، يتناسب طردياً مع أهمية دور الشخصية وأهمية الحدث، ولكن يجب أن

نؤخذ في الاعتبار إمكانات اللغة السينمائية، وما تستطيع أن تنقله الكاميرا بتركيز شديد، من نظرة عين أو حركة يد تعبر عن عمق التدبر. وأن تتأكد في كل

الحالات أن الأمر لا يقف عند فهم المشاهد لقيام الشخصية بالتدبر فقط، ولكن يجب أن تشركه في الإحساس والمشاركة فيه، أي أن نجعل المشاهد يعيش الأزمة

مع الشخصية، ثم يأتي القرار في الوقت المناسب.

6 - سمة اتخاذ القرار.

تُعد أكثر السمات تعبيراً عن الشخصية، إضافة إلى أنها

تُعطي أكبر الأثر في مسار العمل،وهو اتخاذ القرار وتنفيذه.

والقرار هو الذروة، صغيرة كانـــت أم كبيـــرة، ويعقبـــه، بالضرورة، تغير صـــغير أو حاســـم، ويجـــب أن تكـــون القرارات مبنية على، أو منـــسجمة مـــع، كـــل الـــسمات

المعروفة، وإلاَّ فسوف تُقابل بالاحتجـــاج والـــرفض مـــن المشاهد، بل قد يتسبب قرار واحـــد خـــاطئ فـــي إهـــدار المـــصداقية، ومـــن ثـــم رفـــض العمـــل بالكامـــل. وبطبيعة الحال، فالحديث عن اتخاذ القرار، يعني أن يكون ذلك مصحوباً بتنفيذه، وأغلب القرارات تكون دائماً بطبيعتها مـــصحوبة

بالسلوك، أو يتعذر توضيحها من غير السلوك. وحتى فـــي الحالات التي نذكر فيها القرار أولاً ثم يأتي تنفيذ بعد ذلك، فمـــن المستحـــسن أن يُعـــرّف بـــالقرار عنـــد

تنفيذه، حتى يُحتفظ بذروة قوية، باعتبار التنفيذ من أهـــم اللحظات في الأعمال الفنية، التي تستحوذ على قدر كبيـــر مـــن اهتمـــام المـــشاهد، وتركيـــزه فـــي المـــشاهدة.

ويجب أن يكون واضحاً في الأذهان، أن اتخاذ القــرارات أمر يشيع أثناء العمل، ولا يخلو منــه عمــل فنــي علــى الإطـــــــــلاق، إلا أنـــــــــه توجــــــــــد

أعمال تعتمد في بنائها الأساسي ونتيجتها، على اتخاذ قرار مهم معين، وهو في الأغلب قرار أخلاقي، ويمكن أن تُسمى "قـــــصص القـــــرار". وهنـــــاك أعمـــــال

أخرى تعتمد أساساً على تحقيق غرض محدد (مثل تـــدمير هدف حربي)، ويمكن أن تُسمى قصص (تحقيق الهــدف)، وفيهـــا يكـــون القـــرار وســـائلياً فـــي

الأغلـــــــــــــــــــــــب.

وعموماً فليس من الضروري بحث وإعطاء كـل الـسّمات السابقة لجميع شخصيات العمل، إذ قد يُكتفــي بــسمة أو اثنتــــين لــــبعض الشخــــصيات

الهامشية، وكلّما ازدادت أهمية الشخصية، لزم أن تُعطــي معظـــم أوكـــل الـــسمات المـــذكورة.

وهناك سمات أخرى من المفيد أن تتحلى بها الشخـصيات

الرئيـــــــــسية، ومثـــــــــال ذلـــــــــك :

1- قـــــــــــــــــوة الإرادة :

وهي تعني الإصرار، الذي لا يتزعزع عن تحقيق الهــدف الرئيسي، وعدم التحول عنه مهما كان شعور الشخــصية بالأخطـــــــــــار والتهديـــــــــــــــد

واحتمـــــــــــــالات الفـــــــــــــشل .

والمشاهد يميل دائماً إلـــى متابعـــة الأبطـــال ذوى الإرادة القوية، والعزيمة التي لا تتزعزع، ويفضل الشخصية التي تـــــــــصر علـــــــــى تحقيـــــــــــق

هـــــــــــــــــــــــــــــدفها .

2- الـــــــــــــــذكاء

لا شك أن الذكاء من السِّمات المرغوبـــة جـــداً بالنـــسبة للشخصيات عموماً وللشخصيات الرئيـسية علــى وجــه الخـــــــــصوص، والـــــــــذي يـــــــــشكل

عنصراً هاماً بالنسبة للبطل والخصم على الــسواء، وهــو يجعل الصراع بينهما مشوقاً ومثيراً ومتكافئاً . وليس مـــن

المفتـــــرض أن نــــــشترط أن تكـــــون الشخـــــصية

المحورية على ذكاء خارق، مما يحيلها إلى شخصية فوق مستوى البشر، فمثل هذه الشخصية يصعب التوحد معهـا وتهـــــــــدد العمـــــــــــل الفنـــــــــي .

- 3المكانـــــــــــــــة المميـــــــــــــزة :

وهي تختص أساساً بالبطل، أو بالــشرير، بــين أقرانـــه، وتعتمد كثيراً على السمتين السابقتين، ولــيس المقــصود بالمكانـــــــــة المميــــــــــزة أن يكـــــــــون

البطل، أو الشرير، ذا مركز مرموق في الحياة، وإنما تعني أن يكون أكثر أقرانه إيماناً بمعتقداتهم وأهدافهم المشتركة، بــل قـــد يـــرى تحقيقهـــا مـــسألة حيـــاة أو مـــوت

بالنسبة إليه، ولا يحيد عنها أبداً مهما مر به مــن ألام أو أخطار أو مرارة أو هزائم، أو حتى لحظات ضعف أو شك .

- 4الجاذبيـــــــــــــــــــــة :

وتعني جاذبية الشخصية، كما كتبها الكاتب . وتلعب أساليب تفرد الشخصية دوراً مهماً في تحقيق الجاذبية، إلى جــوار

ســـــــــــــــــــــــــــــــــــــماتها

الأخلاقية، كما تلعب ردود أفعال الشخصية دوراً مهماً فـــي ذلك، إذ يبدو عليها الإعجاب بما هو محبب ومحترم، كمـــا يبـــدو عليهـــا الـــبغض والكـــره، لمـــا هـــو خـــلاف

ذلك. ويزيد من جاذبية الـــشخص أن يكـــون أقرانهـــا، أو بعضهم على الأقل، متمتعين أيضاً بقدر كبير من الجاذبيـــة. وقد يلجأ الكاتب إلى تحقيق الجاذبية للشخصية عن طريق العنف الشديد، أو القسوة الشديدة، مع ما فيها من إثـــارة الرعـــــــــــب لـــــــــــدى المـــــــــــشاهد

في بعض الأحيان، دون إعطاء الشخصية أية سمة محببة، أو تصرف مقبول، وقد يكون ذلك عاملاً مؤثراً في تحقيـــق الجاذبيـــة لـــدى المُـــشاهد، الـــذي يرغـــب فـــي

مـــشاهدة مثـــل هـــذا النـــوع مـــن المواقـــف.

5- العلاقـــــــــات مـــــــــع الآخـــــــــرين:

سواء من ناحية الكم أو النّوع، فمن ناحية الكم، نحتاج إلى علاقات كافية مع الآخرين، لإظهـــار ســـمات الشّخـــصية

والتعبيـــــــــــــر عـــــــــــن آمالهـــــــــــا

وآلامها، وتوضيح ما نريد توضيحه في المواقف والظروف المختلفة. التي تسمح بها هذه العلاقات. والبطـل بنـوع خـــاص يحتـــاج إلـــى المزيـــد مـــن العلاقـــات

المنوعة بالآخرين، بحكم أهمية دوره ومـساحته الزمنيـة الكبيرة، وتشابك علاقاته، ولا يكفي أن ننظـر إلـى هـذه العلاقات من ناحيـة الكـم والعـدد فقـط، ولكـن يجـب

أن تشتمل هذه العلاقات على العناصر الدرامية الضرورية، بما فيها من تأثير وتأثر وتنوع وصراعات وأزمات، تدفع بالحــــــدث إلــــــــى الأمـــــــــام.

- 6الوضـــــــــوح والمــــــــــصداقية:

في كل ما سبق يجب أن يكون، مـا يُتـوخى فـي رسـم الشخصية واضحاً في العمل، وليس في ذهن الكاتب فقط، وعليـــــه أن يراجـــــــع ذلـــــــك

دائمـــــــــــــــــــــــــاً.

ويُقصد بالمصداقية، مصداقية العمل والشخصية، ولـيس

مصداقية الحياة. ومن المفضّل عند رسم الشخـصيات أن تُعطـــــــــــى قـــــــــــدراً كافيــــــــــاً

من مشابهة الواقع، فهذا يقّربها إلى سرعة الفهم، والتقبل عند المشاهد

المبحـــث الـــسابع المـــشهد و المكـــان و الزمـــان

أولا: المــــــــــــــشهد The Scene

يُعد المشهد، أكثر العناصر أهمية في الـــسيناريو، المكـــان الذي يقع فيه حدث ما، حين يحدث أمر معين ما، كما أنـــه وحـــــــدة خاصـــــة مـــــن الحـــــدث

الدرامي، والمكان الـــذي تـــسرد فيـــه أحـــداث القـــصة .. فالمشاهد الجيدة تصنع أفلاماً جيدة، فعندما تـــذكُر فيلمـــاً جيداً، فإنك تتذكر مشاهد، ولا تتذكر الفيلم كله. إن الطريقة التـــــــــي يعــــــــــرض فيهـــــــــا

الكاتب مشاهده على صفحات الورق، تترك أثرهـــا البـــالغ على مجمل السيناريو، لأن السيناريو هو خبرة قـــراءة. إن

غـــرض المـــشهد وغايتـــه، أن يـــدفع بالقـــصة

إلـــــــــــــى الأمـــــــــــام .

والمشهد قد يطول أو يقصر، حسبما نراد به، فقـد يطـول بحيث يشتمل على ثلاث صفحات حوار، أو قد يكون قصيراً إلـــــى حـــــدٍ يتكـــــون فيـــــه

من لقطة، كمشهد سيارة تنطلق مسرعة، في طريق عام. إذن، فالمشهد من صنع كاتب، من حيث الطول أو القصر. والقـــصة هـــي التـــي تلعـــب دوراً مهمـــاً فـــي

تقرير طول أو قصر المشهد، فهي التي ستوضح كل شيء يــــــــــــراد معرفتـــــــــــه .

ويشتمل كل مــشهد علــى أمــرين: المكــان والزمــان . في أي " مكان " تدور أحداث المشهد؟ أفي مكتب ؟ أم فـــي سيارة؟ أم على الشاطئ ؟ أم في الجبال؟ أم فـــي شـــارع مـــــــــــــــــــزدحم

داخل مدينة ؟ وأين هو الموقـــع location الخـــاص بالمـــشهد؟ أما العنصر الآخر فهو - الزمان" Time" ، ويعني الزمان الذي

تدور فيه أحداث المشهد. وهل في النهار أم فــي الليــل

؟ هل في الصباح ؟ أم بعد الظهر ؟ أم في وقت متأخر من الليـــــــــــــــــــــــــــــل؟

ويقع كل مشهد في نطاق "مكان" محدد، في "زمان" محدد، وهل هو نهاري أم ليلى؟، وأين هو المكان الذي تجرى فيه أحـــــــــــــــــــــــــداث

المشهد ؟ في الداخل أم في الخارج، أو كما يــشار إليــه بعبــارة (داخلــي (Interior أو خـــارجي .(Exterior) وعلــى ذلــك

فإن المشهد، من حيث الشكل، يــصبح كـــالآتي: داخلــي: "بغرفة جلوس - ليلى"، أو خارجي: "شارع - نهــاري"، فعلـــــــى الكاتـــــــب أن يكـــــــون ملمـــــــاً

بمسألتي المكان والزمان، قبل أن يؤســس أو يبنـــي أي مشهد، لأنه إذا تم تغيير أي منهما - أي الزمان أو المكان ــــــــ نـــــصبح أمـــــام مـــــشهد جديـــــد .

إن تغييرات المشهد ضرورية حتماً في تطوير الــسيناريو. فالمشهد هو كل شيء يحدث، حيث تُروى فيه القصة بلغة

المصور المتحركة.

والمشهد مبني على أساس البداية والوسط والنهاية، مثل السيناريو، كما يُمكن أن يُقدم جزء منه قسماً من المشهد، كأن تظهر فقط نهاية المشهد.

وكل مشهد يكشف النقاب عن جانب واحد على الأقل، من المعلومات الضرورية التي تتضمنها القصة، ونادراً ما يقدم المشهد أكثر من ذلك. إن المعلومة، التي يتلقاها المشاهد، هي الغاية والقصد من المشهد.

وعموماً، هناك نوعان من المشاهد : الأول، حيث يقع حدث ما، ونشاهده "بصريا"، مثل مشهد الفعل والحركة، كمشهد المطاردة التي تدور في بداية فيلم حرب النجوم، أو مشاهد الملاكمة في فيلم روكي، والنوع الآخر هو مشهد حوار بين

شخصين أو أكثـــر، ومعظـــم المـــشاهد تـــشمل الأمـــرين

معـــا .

لنفترض أن الكاتب بصدد كتابة مشهد حـــول وضـــع حـــد لعلاقـــة، تُـــرى كيـــف يُقـــدم مثـــل هـــذا المـــشهد؟ في البداية تُثبْت الغاية من المشهد وتحدّد، وفي هذه الحالة تكون العلاقة قد انهيت، ثم نحدد بعد ذلك المكان الذي يقع فيـــــــه الحــــــــــــدث، وتوقيـــــــــــــت

وقوعه، نهاراً أو ليلاً، وقد يقع مكان الحدث في سيارة أو في الشارع أو في دار للسينما أو في مطعم. ويتوقف ذلك علـــــــى الهـــــــدف مـــــــن المـــــــشهد .

وينبغي على الكاتب أن يمارس حريـــة "الخيـــار" Choice ، و " المـــــــــــــــــــــسئولية Responsibility

". أثنـــاء بنـــاء وتقـــديم المـــشاهد التـــي يكتبهـــا .

ثانيـــــــــــــــاً : المكـــــــــــــــان :

يبرز الدور الأساسي، الذي يلعبه المكان في الفـــيلم، مـــن جراء أن الكاميرا تستطيع الذهاب إلى أية بقعة في العـــالم،

دون أي تـــــــــــــــــــــــــأخير .

فيمكن أن يكون المشهد في أفريقيا، ثم يتبعه مــشهد فـــي آسيا، ويمكن تقديم مشهد في طائرة، ويكون المشهد التالي فـــي أعمـــاق الأرض، فـــي مـــنجم فحـــم . فالفيلم السينمائي حر في هذا المجال، ولكن ســرعان مــا يزول الفرح بهذه الإمكانات الهائلــة، بالــسؤال عــن أي الأمـــاكن التـــي يجـــب أن تـــــذهب

إليها الكاميرا؟. وبالنسبة للقرار الــذي يتعلــق باختيــار اللقطات، يمكن أن القول، بأن في الإمكان الذهاب إلى تلــك الأمـــاكن، التـــي يقـــع فيهـــا شـــيء مهـــم . وبشكل مشابه، أيضاً، ينتج هــذا المبــدأ عــن الحاجــة الضرورية في الذهاب إلى كل الأماكن التي يقع فيها شيء مهـــــم. ومـــــن الخطـــــأ أن

يُشار إلى حادثة مهمة تقع في مكان آخــر دون أن نــرى الحادثة، فهذا هو الاختلاف الحيوي بين الفيلم والمــسرح . ويمكن أن تقع حادثة خلاف مثلاً، بين خصمين دون حاجته

إلى مكان محدد. وفي هذه الحالة يواجه الكاتب بمشكلة اختيار المكان

الصحيح لهذه الحادثة. وتأتي حرية الذهاب إلى مكان ما، من حاجتنا إلى الاختيار السليم للمكان. ويجب أن ندرك أن كل مكان مرتبط بمعالم محددة، وتؤثر هذه المعالم في الأحداث، التي تقع فيه، ومن ثم يعني الاختيار السليم للمكان، أن

تضيف هذه المعالم إلى الأحداث، ويعنى الاختيار الخاطئ للمكان حدوث التناقض. وبالفعل نجد أن الاختيار العبثي للمكان، في أغلب الأفلام المتواضعة،

يؤدى إلى حدوث خلل في الفيلم، أما الفيلم الجيد فإن الاختيار السليم للمكان، يؤدي إلى إضافة جوهرية لقيم القصة.

وتتكون معالم المكان من:

1- *السمة المميزة (مكتب، أو مزرعة، أو مستشفي).*

2- *النوع (مزدحم، أو جديد، أو رخيص).*

3- الغرض (متحف للفن، أو مصنع السلع، أو سجن).
4- العلاقة بالنسبة للشخص، أو مع أكثر من شخص .
5- الموقع (مطعم في أحد المصايف، أو كوخ في الصحراء، أو غرفة فندق في مدينة ما).

ويمكن لكل وحدة من هذه المعالم أن تؤثر في المشهد بقوة، كما يمكن أن يحدد نوع المكان الملامح الشخصية لأصحابه. وقد تكون

للموقع أهمية ليس فقط لذاته، ولكن أيضاً لعلاقته بموقع في مكان آخر .

ثالثاً: الزمان

عند مناقشة "المكان" كانت الظواهر ملموسة، والحقائق، مادية. ولكن في "الزمان" يبدو الأمر تجريدياً تماماً. فالزمن

شيء خفي، حتى فكر كثير من كتاب السيناريو في تجاهله. ولكن على الرغم من كون الزمان خفياً ومجرداً، إلا أنه لديه طريقة ملموسة تساعد، أو تقضى

على السرد القصصي في الفيلم .

ويكمن الاختلاف الأساسي بين المكان والزمـــان، فـــي أنّ "المكان" يظل على ما هو عليه، بينما "الزمـــان" لا يـــدوم، حتـــــــــــــــى لمـــــــــــــــدة

ثانية. فغرفة النوم هي نفسها بعد يوم أو بعد أسبوع، ولكن الزمـــــان يتقـــــدم مـــــن دقيقـــــة لأخـــــرى.
ومن ناحية أخرى، يمكن أن توجد أماكن مختلفة، تفـــصلها مسافات، ولا يهم اتساع أو بُعد المسافات بينها. فالوقت هو الوقـــــــــــــــت نفـــــــــــــــسه

بالنسبة إليها في ساعة معينة متفق عليها. ولمّا كان الوقت متماثلاً بالنسبة للمواقع المختلفة، فإن الزمن يُعد بمثابـــة وســـيلة ممتـــازة للوصـــل بـــين الأمـــاكن المتباعـــدة

بعضها ببعض، وهذا يعنى أن الحدث الذي يقع فـــي وقـــت معين في أحد الأماكن، يمكن أن يتواصل مع حادثة تقع في الوقت نفسه فـــي مكـــان آخـــر، فوســـيلة الـــربط هـــي

التماثـــــــــــــــــــــــــــــــــــــل.
والزمن دوماً متحرك، وهذه الحركة تكون، دائماً، للأمـــام.

ويمكن للروائي أن يضفي بحرية أحداثاً وقعت في الماضي، وتلـــــــــك التـــــــــــي

سوف تحدث في المستقبل، ولكن مع الأخذ في الحسبان أن مشاهد الفيلم تتحرك للأمام. وبترتيب متتـــال يـــشير إلـــى التعاقـــب الزمنـــي، ويمكـــن تبـــديل هـــذا الانـــسياب

بالارتدادات، أو بالاختراع الجديد نسبياً من خلال التخيل أو الامتداد للأمام، على أن يتم تناولهما بلباقة، لتجنب بلبلـــة المتفـــــــــــــــــــــــــــرج.

والزمن الكلي، الذي تمثله قصة الفيلم الـــسينمائي، غيـــر محدود، حيث يمكن أن يراوح بين ساعتين إلى عدد مـــن الـــــــسنوات، ولكـــــــن لابـــــــد أن

يفهم أن الثانية من الزمن داخل كل مشهد، هي بمثابة ثانية من الزمن الحقيقي. فالمشهد الذي يستمر خمس دقـــائق، يمثـــل خمـــس دقـــائق مـــن الـــزمن الفعلـــي، لـــيس

أكثر وليس أقل. وبمعنى آخر، فالفيلم الـــذي يُغطـــي فـــي ساعتين فترة قرنين من الزمان، نرى فقط من بـــين آلاف

الساعات، ساعتين من داخل هذه المساحة

الطويلة من الزمن، والباقي يحتويه الوقت المنقضي بين المَشَاهد.

ويعني هذا أن المشهد الذي يستمر طويلاً، سوف يبدو بطيئاً، لأن التدفق المستمر للزمن سيبدو بطيئاً، بالمقارنة مع الفترات، التي

نستطيع أن نميّزها في مرور الزمن ويمكن لكاتب السيناريو أن يقطع مشهده بتداخل مشهد آخر، ويستطيع فيما بعد أن يعود إلى المشهد الأول، ولكن في

الوقت نفسه يجب أن يُدرك أن الزمن قد تقدم، فلا يستطيع العودة إلى المشهد الأول الذي تركه؛ ولكن عليه العودة إليه عند لحظة لاحقة، تمثل على الأقل الزمن

الذي انقضى في المشهد المتداخل. ومع ذلك يمكن أن يكون أكثر طولاً، لأن الزمن الذي انقضى بين المشهدين، لم يتحدد.

إنّ مدة مرور الزمن لها تأثيرها على القصة، ومن أهم

التأثيرات الجوهرية لمرور الزمن على عقولنا أنه يجعلنا ننسى. فهو يضمّد

الجراح ويجعلنا نبتسم مما كان يُغضبنا في الماضي، وإذا فصل مرور يوم بين أحد المشاهد، فإن أحداث المشهد التالي تظل حادة، وتتمثل بحيوية في عقل

المتفرج، كما في عقول الممثلين. أما إذا مرّ عام خلال التغير من مشهد لآخر، فإن الأحداث تظل حاضرة بشكل حيوي في عقل المتفرج، لأنه عاش فترة ثانية

واحدة بين المشهدين، ولكن ليس الأمر كذلك بالنسبة لعقول شخصيات في القصة. فبالنسبة لهم فإن مرور الزمن الطويل قد محا التأثير الوقتي للثورة، أو

الغضب، أو الفرح، أو الحزن. وتستطيع فقط العواطف أو المواقف العميقة، البقاء لمدة طويلة من الزمن. والفيلم الذي يحتوى على فترات مرور للزمن

طويلة بين المشاهد، يُصبح ملحمياً بدلاً من دراميا، حيث

يكون درامياً في أجزاء متناثرة، أي في تلك المجموعة من المـــشاهد، التـــي لا تفـــصلها فتـــرات زمنيـــة طويلـــــــــــــــــــــــــة.

عـــــــــــرض الزمـــــــــــــان:

إن التعرف على مكان محدد مرة واحدة كافٍ، لأن المكــان يظل كما هو. فإذا حدثت بعض المشاهد خلال سير القصة فـــــــــي المكـــــــان نفـــــــسه،

فتكفي فقط المرة الأولى للتعرف على المكان، ومــن ثــم فسوف نتعرف بسهولة على موقع التصوير. وهذا يعنـــى عدم ضــرورة عــرض المكــان حتـــى نهايــة الفــيلم،

كلما عادت الأماكن نفسها إلى الظهور. وفائدة ذلــك، أنـــه يعني على التركيز الكامل على الحدث، لأننا لسنا في حاجة إلــــــى عـــــــرض المكـــــــــان.

والحاجة إلى عرض دقيق للزمن، هي أقل ضــرورة مــن الحاجة إلى عرض المكان. ولأن الزمن غير مرئي ومجرد، فـــــــــــيمكن عرضـــــــــــه

فقط بالتعبير العملي. وكل حدث أو تطور يحتوى دائماً على مدى معين من الزمن، لذلك يمكن تمثيل مـرور الوقـت بالنتيجـــة أو التقـــدم لأي حـــدث، أو أي تطـــور،

ويمكن بسهولة رؤية النتيجة، مثل تقدم الحدث أو التطـور في الفيلم، وإذا تحقق ذلك، فهو يعني أننا نعرض الـزّمن. ويمكن أن يُعد التغير من النهار إلى الليل، ومن الليل إلـى الصباح، بمثابة تطور. ومن الشائع أن مثل هـذا التطـور يتطلـــــــب حـــــــوالي اثنتـــــــي

عشرة ساعة ويسرى الشيء نفسه على تغير فصول السنة إذ يستغرق مشهد في الربيع، ومشهد في الخريف نـصف عـــــام علـــــــى الأقـــــــل.

ومن المهم أن نتعرف على الصلة بين الـزمن والحـدث، كوسيلة مرغوبة للعرض تمامـاً بقـدر مـا هـو إجـراء مفـــروض، فعنـــدما نعلـــم أن رجـــلاً

يستغرق ساعة ليصل إلى مكتبه، فلا نـستطيع أن ندعـه يظهر هناك قبل ذلك، حتى ولو كان ظهوره مرغوباً فيـه،

من وجهة نظر القصة.

وإذا أردنا عرض زمن المشهد التالي، بدلاً من مرور الزمن بين المشاهد، بشكل معبّر وغير مباشر، فيُمكن ذلك بواسطة الحوار.

وكذلك الأمر بالنسبة للمعلومات عن المكان، فيمكن إعداد زمن المشهد إما مسبقاً، أو عرضه عند بداية المشهد، أو إرجائه لما بعد المشهد

المبحث الثامن الحوار

أولاً: أنواع الحوار

هناك أربعة أنواع من الحوارات:

1- حوار العرض: ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد، وشرح حالة معينة،

وعرض أسباب تحديد هدف ما.

2- حوار الطبع تعبر الشخصية من خلاله، بشكل مباشر أو

غير مباشر، عن طبعها، وتعرض غاياتها، وتكـــشف عـــن نفـــــــــــــــــــــــــــسها،

وعـــــــن فكرهـــــــا ومــــــــشاعرها ونواياهـــــــا.
3- حوار السلوك: ويسمى أيضاًحوار الحالة، ويرتبط بمظهر الشخصية وأفعالها واهتماماتها، وهو حوار عادى. ومـــن

حيث المبدأ لا دلالة له،إنه يؤسس الصمت، ويؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الضجيج، وهـــو يـــصاحب الحالـــة دون الإفـــصاح عنهـــا، والعقـــل دون أن يُـــسهم فـــي

فهمــــــــــــــــــــــــــــــــــــه.
4- حوار الفعل: وهو الحوار الذي يؤدي أساساً دوراً دراميا، وهو يحرّض على الفعل ويجعله يتطور، ويوجـد التـــوتر، ويحـــــــــــــــــــــــــــــــــدد

الآثار العنيفة. وهو حوار التطورات، وحوار الحب والنزاع. وفي جميع الحالات، ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعـــدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكناً، أي أن يعطي انطباعـــــــــاً عمّـــــــــا هـــــــــو

طبيعي، وعن الحياة المعاشة، وعليه أن يكــون مطابقــاً لقانون التكثيف، الذي يسعى إلى تقديم الحد الأدنى للكلمات.

ثانيـــــــاً: التتــــــابع الحـــــــواري :

يمثل التتابع الحــواري المرحلــة النهائيــة مــن مراحــل السيناريو، ومعالجته الأكثر اكتمالاً، ويقدم السيناريو علـــى شـــــكل تتـــــابع حـــــواري، قبــــــل

التقطيــــــــــع الفنــــــــــي والإخـــــــــراج.

وعرض السيناريو على هذا الشكل، نمط متفق عليه مــن قبل السينمائيين، وبالفعل فإن التتــابع الحــواري يــشكّل الوثيقـــــة التـــــي ينـــــتظم حولهـــــا

-على الأقل من حيث المبدأ- تمويل وإنتاج الفيلم، ومن ثــم فإنها تُكتب على عدة نسخ، وتبلّــغ لجميــع الأشــخاص القـــادرين علـــى المـــساعدة فـــي إنتـــاج الفـــيلم

وتصميمه، وعلى أثر قــراءة التتــابع الحــواري يتحــدد المنتجون والموزعون، للاتفاق على التوزيع والحــصول علـــــى ضـــــمانة الحـــــد الأدنـــــى.

إذاً فالتتابع الحواري يُشكل مفتاح التصور الاقتصادي والفني للفيلم، مثلما يشكل التقطيع الفني مفتاح تحضير التصوير، والعمل في

موقع التصوير.

ينجم عما سبق أن على التتابع الحواري (ت. ح)، أن يخضع لقواعد ومعيار الكتابة، التي يكون هدفها تسهيل قراءته. وحتى

يكون مقروءاً من قبل الجميع، ينبغي أن يكون السيناريو مكتوباً بشكل واضح، وعبارات في متناول الجميع، وأن تكون نوع عرضه وتحريره وكتابته ذا طبيعة

تسهل التواصل مع "أصحاب القرار"، الذين يتعلق بهم تمويل الفيلم.

وخلافاً للمعالجات السابقة للسيناريو، التي هي عبارة عن مخططات وحالات تحضيرية للتتابع الحواري، فإن هذا الأخير يكون بمثابة

أكبر عملية وصف متطور ممكن للفعل، وللديكور،

وللشخصيات ولبيان الإكسسوارات. كما يتـضمن الحالـــة النهائيــة للحـــوارات. وهنـــاك اســتخدام قـــديم كـــان

يرى ضرورة تقديم التتابع الحواري، وفقاً لنموذج التقطيع الفني على عمودين متساويين، ويخصص العمود اليــسار لوصــــف الـــــصورة، والعمـــــود اليمـــين لـــشريط

الصوت .Son -Bande الا أن هذا العرض قد أُهمــل، لأنـــه يجبـــر القـــارئ علــــى ذهـــاب وإيـــاب مـــــستمرين.

الفـــــصل الثالـــــث :: مــــــصادر الـــــسيناريو

تتعدد مصادر السيناريو، فمنها الرواية الأدبية وهي أكثـــر أهمية وشيوعا؛ وكذلك الحياة الطبيعية المحيطة بنا، إضافة إلـــــــــــــــى القـــــــــــــــضايا

السياسية، التي تؤدى إلى إنتاج أفلام تتناول قضية سياسية محددة بالتحليل، يعتمد الكاتب خلالها على نـــسيج درامـــي مختلـــف مـــن حيـــث البنـــاء. ومـــن المـــصادر

المهمة كذلك ملفات المخابرات، وهي تمثــل قــضايا مــن الواقع، وتمتاز بالتشويق وهناك الأحداث الاجتماعية، التي يمكــن أن ينقــل كاتـــب الـــسيناريو عنهـــا الكثيـــر؛

وهي تميل، أحياناً، إلـــى تنـــاول التغييـــرات الاجتماعيـــة والــــــــــــــــــــسياسية.

ومن المصادر المهمة أيضاً، الأحداث التاريخية، التي يمكن الخروج منها بسيناريوهات رائعة، خاصة أنها تمثل تاريخ الدولــــــــــــــــــة أو

الأمة وواقعها وحضارتها، وتتميز هذه الأفلام بدقة التوثيق والمواقف، التي تجذب المشاهد بما تضمه مــن أحــداث، تعكـــس طبيعـــة الـــصراع فـــي ذلـــك الوقـــت. كمـــا

يُعد المسرح من أهم مصادر السيناريو الروائي، وقد نقلت السينما ـ في الواقع – الكثير من المــسرحيات، وبــرع كثيرون في تقديم هذا النوع من الأعمال إلى السينما بشكل نــــــــــــــــــاجح.

المبحـــــــــــث التاســـــــــــع

الرواية الأدبية، كأحد مصادر السيناريو
يختلف فن كتابة الرواية عن فن كتابة السيناريو الروائي، مع أنهما من أقرب ألوان التناول الدرامي. وبمعنى آخر فإنهما يتشابهان

في المضمون، ويختلفان في الشكل. وعلى الرغم من التشابه المفترض بينهما، إلاّ أن كل منهما "كوسيط" يختلف عن الآخر، في لغته وأدواته. وللربط بين كلا الوسيطين، نستعرض بعض آراء الكتاب، حول هذه العلاقة:
يقول الناقد هربرت ريد: إن الفيلم الذي يعتمد على الخيال لن يظهر حتى يدخل الشاعر الأستوديو، وكلمة "الشاعر" هنا تعني التعبير عما بداخله

بالصور الذهنية والكلمات، أو بالصور المرئية، وتلخص العبارة السابقة الرّابطة القوية بين الأدب والسينما. وهناك مقولات أخرى، لعدد من الكتاب والنقاد بهذا الشأن، منها الآتي:
أ -

يقول المخرج الأمريكي "د.و.جريفث D.W.Greafce –، عام ١٩١٣ حيث يقــول: " إن المهمــة التــي أحــاول تحقيقهــا أولاً وقبــل كــل شــيء، هــو أن أجعلــك تــرى".

ب- يقول الأديب " جوزيف كونراد G.Konrad "، في نهاية القرن ١٩: "مهمتي هي عن طريق الكلمة المكتوبة، أن أجعلك تــسمع وتحــــــس، وقبــــل كــــل شــــيء أجعلــــك تــــرى".

جـ- يقول الناقد (هــ.ريد H.Raid): الذي يجمع بين المقــولتين: "إذا سألتموني عن أبرز قيمة في الكتابة الأدبية الجيدة، فــأنني أوجزهــــا في كلمة واحدة، هــي: المرئيــات ووصــف الــصورة".

والواقع أن الصورة الذهنية في الأدب، يترجمهــا خيــال القارئ إلى صورة بصرية، وتترجمها السينما إلى صــورة مرئيــــة.

والصورة المرئية في السينما، أيضاً، يجب أن تُخاطب الذهن، وتستثير الحواس، وتترجم إلى صور ذهنية يستوعبها العقل، بعد الرؤية.

تطور الرواية الأدبية:

تُعد الرواية من فنون الأدب الحديثة - مقارنة بالمسرح – لأنها حتى العصور الوسطى، لم تكن قد ظهرت الملامح أو الخصائص

المميزة لها. فقد بدأت في بعض دول أوروبا، كإيطاليا وفرنسا وألمانيا، على شكل قصص فلكلورية غير مكتوبة، ومتناقلة عبر الشفاه، التي أخذت شكلاً آخر

من أشكال الأدب الشعبي. ثم أصبحت بعد ذلك عبارة عن مجموعة من القصص تدور حول شخصية واحدة، ذات مميزات خاصة. ويرى الدكتور لويس

عوض: أن أقدم نماذج الرواية لم تظهر قبل النصف الثاني من القرن السادس عشر، ويذكر أن الخيوط الأولى لفن القصص كانت موجودة في التراث

العربــــــي مثـــــل " ألـــــف ليلـــــة وليلـــــة . "
إنّ البداية الحقيقية لفن الرواية والقصة القصيرة، هي نخبة من أعمال " بوكاشيو"، في إيطاليا، و "ســـيرفانتس " فـــي

أسبانيا، حيث نجد أن الطابع الأساسي هو التركيز على بطل أو مجموعة من الأبطال، ووصف شخـــصياتهم، والتعبيـــر عـــن موقـــف فلـــسفي مـــن الحيـــاة، مـــن خـــلال

تطوير الأحداث في تسلسل زمني. وتُعد الروايـــة امتـــداداً طبيعياً للملحمة، فكلتاهما تعتمدان على السرد مـــن خـــلال بنـــاء فنـــي ضـــخم، إلاّ أن الفـــرق الجـــوهري بينهمـــا

هو أن أبطال الملاحم كانوا دائماً من الملوك والأشـــراف، أما الرواية، على العكس، فكان أبطالهـــا مـــن الأشـــخاص العـــــــــــــــــــــــــــاديين .
وهناك مرحلة رئيسية تحول عندها فن الروايـــة، وتطـــور تطوراً كبيراً، عندما تحول اهتمام كتاب الرواية من ســـرد الأحـــــــــــــــــــــــداث

الخارجية، إلى داخل النفس البشرية. فاهتمت الرواية فـــي

هذه المرحلة بسيكولوجية الشخصيات، وما بداخلها مـــــن انفعـــــالات، بعـــــد أن كانـــــت تهتـــــم بتسلـــــسل

الأحداث والتفاعل بين شخصية البطل والعالم من حولـــه، مما أدى إلى اكتشاف القوى الخفية، التي تسيطر على فكر الإنـــــسان وشـــــعوره وأفعالـــــه وســـــلوكه

ومعتقداته، والتي أدت إلى ظهور المدرسة النفـــسية فـــي الروايـــــــــــــــــــــــــــــــــــة.

إنّ الاختلاف الأساسي بين الروايـــات النفـــسية الأولـــى، والروايات النفسية الحديثة، هو أن الإنسان في الروايـــات الأولـــــــــــــى كـــــــــــان يتحـــــــــــرك

داخل إطار زمني، تترجم من خلاله الأحداث المتعاقبة، أما الرواية الحديثة فقد تجاهلـــت عنـــصر الـــزمن والعـــالم الخارجي، وعزلـــت الإنـــسان عنـــه، وأصـــبح الزمـــان

فـــي الروايـــة الحديثـــة لا يقـــوم كموضـــوع بذاتـــه. وقد بلغت هذه المدرسة في الرواية قمة مجدها ونضجها، علـــى يـــد " جـــيمس جـــويس" James Joyce ، ومثـــال

لتلك الروايات، رواية أوليس، التي كتبها جويس خلال فترة الحرب العالمية الثانية. وسمى هذا التيار الأدبي باسم مدرسة "تيار الوعي". ثم تلي

ذلك ثورة على ذلك التيار وهو ما أطلق عليه " مدرسة الروايات الجديدة، ورائدها الفرنسي (الان روب جرييه)، ومن بعده (ناتالى ساورت) و (

مارجريت دورا).

العلاقة بين الرواية والسيناريو :

تُعد الرواية والفيلم شكلان للون واحد من ألوان الفنون، وهو فن السرد، سواء عن طريق اللغة المكتوبة، أو عن طريق الصور

المرئية، إلاّ أن كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات. وعلى الرغم من التشابه الظاهري بين الفيلم السينمائي والمسرحية ـ باعتبار

كلاهما وسيط جماهيري أدائي – إلا أن السينمائي أقرب ما

يكون للشكل الفني للرواية، حيث يعتمد في الأساس على الوصف والسرد، أكثر من الحوار .

ولكن الاختلاف الجوهري هو في طبيعة كل وسيط، ذلك أنه بينما تتوقف الحركة في الرواية -كلما توقف الروائي عند الوصف – إلاّ أن الوصف في

الفيلم يُقدم أثناء حركة الأحداث، خلافاً للروائي فهو في الفيلم يستغرق وقتاً أطول مما تستغرقه الرواية في سرد حدث ما . فلو كتب الروائي مثلاً – أن أحد

الشخصيات سافرت إلى مكان ما، فإن سرد ذلك الحدث لن يستغرق أكثر من تلك الجملة، أما إذا أردنا تقديم تلك المعلومة في الفيلم، فإنه – مع الحد الأدنى

فقط لتصوير السفر والوصول – يستغرق وقتاً أطول كثيراً من قراءة تلك المعلومة في الرواية . هنا يبرز اختلاف أساسي بين الوسيطين، في عملية التلقي الزمني، أو الإحساس الزمني، عند المتلقي للرواية والفيلم. والرواية

تكون ـ غالباً ـ من مئات الـصفحات، وتـستغرق عـدة ساعات متواصلة، في حين أن متوسط طول الفيلم العـادي حـوالي سـاعتين.

والمتلقي للرواية له اليد العليا في عملية القـراءة، فهـو يتوقف عندما يريد، ويعود إلى الصفحات السابقة لاسترجاع حـدث مـا، إلـى

جانب إضافات خيال القارئ، وهي ميزة تختص بها عملية القراءة دون غيرها، ولا توجد في أي من الفنون الأدائية، إلّا فـي حالـة الـدراما الإذاعيـة.

وعلى الجانب الأخر نجد أن المشاهد للفـيلم الـسينمائي تتوافر أمامه المرئيات والأحداث تباعاً، حيـث لا فرصـة للتوقـف والإعـادة.

وفي مقارنة بين الأدب والسينما يـرى الكاتـب" توفيـق الكاتب" : أن عالم الكاتب أرحـب وأعمـق، وأن الـسينما محـدودة بالنـسبة إليـه، وأن القـصة تـصل

إلى أبعاد في الفكر لا تصل إليها الكاميرا. ولكن فات الكاتب

أنه ليست المسألة قـــدرة الكـــاميرا المحـــدودة، أو القلـــم اللامحـــدود، ولكـــن المـــسألة تكمـــن فـــي عمليـــة التلقي، وإطلاق العنان لخيال القــارئ أكثــر مــن متلقــي السينما، الذي يرى أمامه صوراً مجسمة لا يستطيع خياله تغييرهــــــــــــــــــــــــــــــــــا.

خـــــصائص الروايـــــة والفـــــيلم وســـــماتهما:

هناك آراء لبعض الأدباء والمتخصصين، تـــرفض إرجـــاع الابتكارات الفيلمية إلى أصول أدبية. وبدلاً من ذلك ناقشوا أثـــــــــــــــر الفـــــــــــــــن السينمائي، على أدب الرواية بعد الـــسينما. والواقـــع أن الرواية الحديثة تأثرت بالفعل بتكنيك الفيلم السينمائي فـــي نـــواح عديـــدة، مثـــل التتـــابع الـــسريع للأحـــداث، وتداخل الأزمنة، إلى جانب عدم التفكير بالشكل الـــسردي التقليدي فقد أخذت القصة الحديثة أسلوب الفيلم السينمائي، الـــذي يتـــأرجح بـــين الحاضـــر والماضـــي، بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصـــور. كمـــا اختفـــت

الحدوته التقليدية، إلى جانب تأثر القصة الحديثة بالزمـــان والمكـــــان فـــــي الـــــسينما، وقــــدرتها علــــى

تصويرهما، وتوضيح التغير المستمر فيهـــا. فــضلاً عــن تأثرها أيضاً بتكنيك السينما في تجسيد وتصوير، حاســتي الـــــــــــــسمع والبـــــــــــــــــــصر.
وتُعد عملية النقل من الأدب إلى السينما من أكثر المشكلات صعوبة، حيث لابد من إيجاد المعادل، الــذي يعبــر عــن المـــــــــــضمون نفـــــــــسه، مـــــــــع

الوعي بوجود وسيلة تعبير مختلفة، خاصة بكل وســيط.
وفيما يختص بالمجاز في الفيلم، فإن الناقد رودلف ارنـهايم
Rudelph Arnheim

يذكر: أن الفيلم هو وسيط يدرك بالحواس، وأن الأشــياء والموضوعات المجردة، لا يمكن عرضها مع بعضها على الـــشاشة، وخلـــق معنـــى مـــن خـــلال ذلـــك

العرض"، كما يرى أن الربط بين شيئين – لا صلة بينهما – في مشهد على الشاشة، لن يعطي المعنـــى المجـــازى

المطلـــــوب، لأن الخاصـــــية الفوتوغرافيـــــة

للفـــيلم لا تـــسمح بالمجـــاز، إلاّ فـــي أضـــيق الحـــدود . ويتوجه الفيلم إلى الحواس المدركة، ومن ثم لن يكون لديه حرية التعامل مع مفردات الواقع الملموس على اختلافهـــا . أمـــــــــــا الأدب فإنـــــــــــــه

يعتمد بشكل كامل على وسيط رمزي . يقــف حــائلاً بــين المدرك والمدركات الموضوعة في إطار رمــوز، أي بــين القـــــارئ والكلمـــــــة المكتوبـــــــة . وعلى الرغم من أن الفيلم يُدرك عــن طريــق الحــواس مباشرة، إلا أن المجال الرحب لدى الفــيلم للاختيــار مــن مفـــــردات الواقـــــع، قـــــد يـــــؤدي

-أحياناً – إلى إعاقة توصيل أفكــار ومعــاني معينــة،لأن مفردات الواقع لا تُلمس بشكل دقيق في حالة الاحتياج إلى الاســـــــــتعارة أو الرمـــــــــــز . وقد يستغل القاص أو الروائي، رغبــة المتلقــي الذهنيــة لإيجاد التشابه بين الأشياء المختلفة، وذلك عــن طريــق

استخدام الاستعارة، التي

تعتبر من أعظم قيم النقد الأدبي. ففي اللغة الأدبية يستطيع الكاتب الربط والمقارنة بين أي شئ وكل شئ، بينما في اللغة السينمائية يتم ذلك في حدود معينة،

مرتبطة بتكنيك السينما.

ويرى جورج بلوستون أن التفكير الرمزي أميل إلى الكتابة الأدبية، أكثر منه إلى الكتابة للشاشة، من خلال مفردات الواقع.

وتتفق معه في ذلك الأديبة فرجينيا وولف Virgenea woolf ، وتسوق مثلاً على ذلك من خلال جملة تصور طبيعة الصورة المكتوبة،

واستحالة تحويلها إلى مرئيات، حتى في أبسط الصور مثل: "حُبُ وردةٍ حمراءَ .. تتفتح مع نسمات صيف يونيو"، هذه الصورة تعطى انطباعات

وأحاسيس بالدفء والرطوبة، ونعومة الزهرة وتدفق لونها

القرمذي، في امتزاج مع إيقاع الكلمات الشعرية وصـوت العاطفـة المتـرددة. وتؤكـد" فرجينيـا

وولف" أن كل ما سبق خاص بالكلمات وحـدها، وعلـى السـينما أن تتجنبـه.

وعلى الجانـب الآخـر، نجـد رأيـاً للكاتـب الألمـاني "هانزماجنوس" مناقضاً لما سـبق، إذ يقـول إن إمكانـات السـينما التعبيريـة غيـر

محدودة. فهو يرى أن الفيلم يحتوى على شعر ونثر وصور بلاغية لا تقل – وقد تزيد أحياناً – عـن بلاغـة الكلمـة المكتوبـة. كمـا يـذكر فـي مقالـة لـه

عن فن الفيلم: "وشعر الفيلم وأدبه ليس مقـصوراً علـى وصف عطر الوردة، وتغريد البلابل، بل يتـضمن مجـالا رحبـاً لوصـف الأشـواك وزئيـر السِّباع، إلـى

جانب أن أدب الفيلم يتطلب من كتاب الموقـف، الوقـوف ساعات طويلة أمام الكـاميرات، كالأديـب الـذي يقـضى الساعات الطويلة علـى مكتبـة ليـسطر أدبـه بـالقلم "

وعلى كلٍ، فنلاحظ أن " هانز ماجنوس " في حماسه، خلط في آخر عباراته بين القدرة التعبيرية للسينما والأدب، وبين أدوات

كل منهما التعبيرية. وعلى الرغم من منطقية وجهة النظر السابقة، إلاّ أن الرأي الذي يؤكد على محدودية المجاز في الفـــيلم، مقارنـــــة بالمجـــاز فـــي الأدب، هـــو

الرأي الأرجح فالفنان السينمائي يمكنه الوصول، إلى شكل من أشكال المجاز والاسـتعارة البلاغيــة، عــن طريــق المونتـــاج، إلا أنـــه أحيانـــاً لا تتحقـــق الدقـــة

الكاملة في نقل الصورة اللغوية إلى السينما، ويتوقف ذلك علــــى مهـــــارة كاتـــــب الـــــسيناريو.

المبحث العاشر الواقع و القضايا الـسياسية و الأحـداث

أولاً: الواقــــــــــــــــــع

اشتهرت السينما من خلال كُتّاب الدراما، بالنقل من الحياة

الواقعية المحيطة بشكل كبير. فقد نهلت السينما منها، وشكلت هذا

الواقع وطوعته لأدواتها، واختلفت طرق التناول، كما تنوعت الموضوعات.

ومن أهم نماذج هذا الواقع ما يلي:

1- الخبر:

نجح بعض الكتاب في النقل عن الأخبار العابرة، التي قد ترد في الصحف، وكتبوا وفقاً لها أفلاماً ناجحة، مستغلين قدرتهم على

التحليل والتخيل لهذا الخبر، وما يمكن أن يترتب عليه بعد ذلك.

ومثال تناول الكاتب والمخرج السينمائي سعيد مرزوق، خبراً ورد في جريدة الجمهورية المصرية عن حادث آثار الرأي العام.

جاء في الخبر أنّ سيدة في الأربعينيات قتلت زوجها الثاني، الذي تزوجته بعد وفاة زوجها الأول، واكتشفت أنه

إنسان لا يمكن معاشرته. وبعد قتله قطعت جثته إلى أجزاء يمكن حملها في حقائب صغيرة، وإلقائها في صناديق القمامة لإخفاء الجريمة فدرس سعيد مرزوق ملفات القضية، وعكف على تخيل الأحداث، التي أدت إلى هذه الجريمة البشعة، من خلال المعلومات التي توفرت له من ملفات التحقيق. وقد نجح، إلى حد بعيد، في تقديم عمل سينمائي جيد وقوى باسم "القاتلة"، آثار ردود أفعال عنيفة، وأحدث ضجة لدى عرضه الأول في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٧، وحصل الممثل أبو بكر عزت على جائزة أفضل ممثل عن دوره في هذا الفيلم، الذي جسد فيه شخصية الضحية ووجهها الآخر، الذي تخيله سعيد مرزوق، وقد صوره في السيناريو – أي الضحية – على أنه الجاني الحقيقي. ويتضح من هذا المثال براعة مؤلف السيناريو، في تناول

الخبر بأسلوب درامي حديث، حيث اعتمد على أسلوب العودة للماضي

Flash Back . وعلى الرغم من بداية الفيلم بذروة الأحداث، إلا أنه نجح في الحفاظ على أدواته الدرامية، خاصة ما يتعلق بعنصر "

التشويق" Suspence ، ومن ثم نجح الفيلم في معالجة إحدى القضايا المهمة وتجريدها عن طريق التركيز عليها، ومواصلة التأكيد عن أن

الضحية الحقيقية هي "القاتلة"، وليس القاتل. وهناك العديد من الكتاب الذين استفادوا من مثل هذه الأخبار، وحوّلوها إلى قصص درامية تصلح للسينما،

بل وكانت لها ردود أفعال عظيمة داخل مجتمعاتها . قضية تهم الرأي 2 :

أصبح من المتعارف عليه نقل بعض كتاب السيناريو، عن القضايا التي تهم الرأي العام، وتحقيق النجاح للعمل الذي هم بصدده .

وكمثل هؤلاء الكتاب دورهم الكبير والمؤثر في تطوير الأحداث، من القضية الواقعية، التي أخذوا عنها موضوعهم، وكيفية تناولها.

ومن القضايا المهمة التي تناولتها السينما الجريمة المنظمة، التي أطلق عليها الرأي العام (الإرهاب). وتحت الاسم نفسه

كتب المؤلف المسرحي (لينين الرملي) سيناريو سينمائي أخرجه المخرج (نادر جلال) للسينما عام ١٩٩٤، تحت اسم (الإرهابي): وقد

تناول الفيلم قضية حقيقية وقعت أحداثها في منطقة المعادى، من خلال اختفاء أحد الإرهابيين الخطرين داخل أحد المنازل، وسط عائلة مصرية استضافته.

على جهل بشخصيته الحقيقية - لفترة زمنية. ثم اشتبك معه رجال الأمن، وهو يحاول الهرب مما أدى لمقتله. ولم تكن هذه الأحداث مطابقة تماماً

للواقع، وهذا ما يحدث غالباً، فللدراما أسلوبها، أما الفكرة الأساسية فكانت موجودة فقط في السيناريو المنقول من الواقع، بينما باقي الأحداث - التي أوجدها

الكاتب لينين الرملي - فكانت من محض خياله، وكان يعالج بها فكرة إعادة هؤلاء الخارجين عن القانون، إلى نسيج المجتمع من جديد .
وهكذا نرى أن الكاتب يستطيع نقل الفكرة الرئيسية، من قضية تهم الرأي العامْ، لينسج الأحداث، كيفما يرى، لخدمة ما هو بصدد

معالجته .

3ـ أحداث اجتماعية نقل عنها كتاب السيناريو :
نتيجة لأحداث ثورة يوليو في مصر، حدثت تغييرات اجتماعية عديدة في المجتمع المصري، نتج عنها تغير في الهرم الطبقي، وفي

سلم أولوياته، بما أدى إلى بروز طبقة اجتماعية جديدة، وحدوث نوع من تبديل المقاعد بين الطبقات .

وقد عالج المخرج "عاطف الطيب" هذه المتغيرات، في كتابتهلسيناريو فيلم "سواق الأتوبيس" وتقديمه للسينما عن قصة

حقيقية، لأحد أفراد الطبقة الكادحة، الذي قدّم كل ما لديه لبلده، ولكنه لم يجد من يساعده، من أهل بلده، عندما تعرض لأزمة. وقد استطاع عاطف الطيب أن

يتتبع هذه الأزمة، وينقل عنها هذا السيناريو، مستخدماً الشخصية كنواة ينسج من خلالها خياله الشخصي للأحداث، مرتكزاً على الواقع الاجتماعي الموجود

بالفعل، ومن خلال قضايا مماثلة من واقع المجتمع.

4 من ملفات المخابرات :

استطاع كتاب السيناريو، كذلك، أن ينقلوا عن ملفات حقيقية للمخابرات، ما يتعلق بقضايا الجاسوسية. وقد حققت هذه الأعمال

نجاحاً كبيراً، واتسمت هذه السيناريوهات بالتفوق في استخدام عناصر عديدة، مثل " عنصري الزمان والمكان،

والمـــــــؤثرات الدراميــــــــــة للتـــــــــشويق .
ومن أمثلة هذه الأفلام "إعدام ميت"، و"مهمة في تل أبيب".
وقد اتسمت مثل هذه الأفلام بالبعــد الجمــاهيري، بــسبب عنـــــــــــــــــــــــــصر

التـــــــشويق، وبراعــــــة كتــــاب الـــــسيناريو .
ثانيـــــــا: القـــــــضايا الـــــــــسياسيـــة
أطلق عليها صانعوها "الأفــلام الــسياسية"، ويكــون دور الكاتب فيها، وهو يصيغ السيناريو، أشبه بــدور المحلــل الـــــــــــسياسي، الــــــــــــذي

يتناول قضية سياسية بالتحليل، وبداهــة يكــون النــسيج الدرامي (البناء الدرامي) مختلفاً، حيث يعتمد على أساليب غيـــــــــــــــــر تقليديـــــــــــــــــــة .
ومن الأعمال العالمية الضخمة، التي تبنت قضية سياسية فيلم "من قتل كنيدى"، للمخرج العالمي "أوليفــر اســتون -

" Oliver stone"، الذي أعد السيناريو بنفسه، من خـــلال أســلوب بنائي جديد لتناول الموضوع. وقد بدأ من ذروة الأحــداث،

مـــــــــــــــن مقتـــــــــــــــــــــل

الرئيس جون كينــدي، ومن خلال تحليل القــضية، يقــول أوليفر استون: إنّ القاتل الذي قُدم للمحاكمة ليس هو القاتل الحقيقـــــي، بـــل هنـــــاك أســـباب أخـــرى وجنـــاة

آخرون وراء هذه الجريمة، ويوضح "أوليفر" ذلك من خلال أحد مشاهد الفيلم الذي يقول فيه المحقق وهو – بطل الفيلم – إن مـــــــن قتـــــــــل كينـــــــــدي هـــــــي

آلاف الدبابات والطائرات والأسلحة، التي تباع كل عام من أجل حرب يريد كيندي أن يوقفها، ويقصد: "حرب فيتنـــام". وهكـــــــــذا نلحـــــظ كيـــــف طـــــوّر أوليفـــــــر

استون الأحداث من أصل جريمة اغتيـــال سياســـي لأحـــد الشخصيات السياسية اللامعة عالمياً، وكيف حلل الموضوع وجـــرده وفككـــه وأعـــاد بنـــاءه، مـــن وجهـــة نظـــره

الخاصة، كصانع دراما متمكن من أدواته، السرد – رســـم الشخـــــــــــــصيات .. وغيرهـــــــــــــــــا

ثالثـــا: النقــل مــن الأحــداث التاريخيــة

برع كُتّاب سيناريو معاصرون في نقل الأحداث التاريخية، والخروج منها بسيناريوهات رائعة، خاصــة أن بعـضهم نقلـــــوا مـــــن

التاريخ، ليسقطوا منه على الحاضـر، أو علــى القــضايا المعاصرة، وبذلك يُمثل هذا العمل الناقل من التاريخ، عملاً عـــــصرياً ناجحـــــاً.

ومثال على ذلك فيلم "الناصر صــلاح الــدين"، للمخــرج "يوسف شاهين"، والذي كتب سيناريو الفيلم أيـضاً، أمــا الحـــــوار فقـــــد

اشترك معه فيه بعض الكتاب، مثل نجيب محفوظ وتوفيــق الحكـــيم، وغيـــرهم مـــن عمالقـــة الأدب. ناقش سيناريو فيلم "الناصر صــلاح الــدين"، موضــوعاً معاصراً، مازلنا بصدد البحث عن حل له، وهو موضــوع الـــسّلام مــــع

الاحتفاظ بكامل أراضينا العربية، والخلاف التاريخي علــى

القدس،كما طرح موضوعاً مهماً للعالم أجمع، وهـو مـن صاحب الحـق فـي الـسيادة علـى القـدس، والـدفاع

عن حق العرب في هـذه الـسيادة، لأن أورشـيلم "أرض عربية"، كما وردنصاً على لـسان (صـلاح الـدين) فـي الـــــــــــــــــــــــسيناريو .

والواقع أن كتابة سيناريوهات منقولة عن أحداث تاريخية حقيقية، يُعد عملاً صعباً للغاية، ويتطلـب الأمـر البحـث الطويـــــــــل فـــــــــي مراجـــــــــع

تاريخية. وقد تختلف بعض هذه المراجع بينهـا، بـشأن حقائق تاريخية جوهرية، مما يجعل الكاتب، الذي يبحث في ذلـك، يقـضى وقتـاً طـويلاً لتحـرى الحقيقـة .

ثم يُشرع في إعادة صياغة الموضوع، بما يتوافق مع لغة السينما، ويختار ما يناسب الموضوع من حيـث أسـلوب الـسرد. وقـد يتخيـل بعـض الوقـائع لعمـل الـربط

اللازم للسيناريو، ليصبح وحدة نسيجها مترابط. ووجهـة نظر الكاتب لها دوركبير، إذ من الضروري أن ينتصر لرأى

أو اتجـــــاه، مـــــن اتجاهـــات الـــــصراع .

كما في الناصر صلاح الدين، حيث يُناصر يوسف شاهين، موقف العرب ضد اليهود، ويطوّع السيناريو لوجهة النظر تلـــــــــــــــــــــــــــــــــــــك.)

محـمـد حسنـى

المبحث الحادى عشر المسرح كأحد مـصادر الـسيناريو الروائــــــــــــــــــــــــى

استطاعت السينما أن تنقل الكثير عن المسرح، بـل كـان لهذه الأعمال المنقولة عن المسّرح مذاق خاص. كما برع في هذه الأعمال كتاب سينمائيون، تمكنوا من مسّ الخـط الواصـــل، بـــين الـــسيناريو والمـــسرح .

الاخـــتلاف بـــين الـــسينما والمـــسرح :

ظل المسرح وسيلة للتعبير الدرامي طوال قرون مـضت، دون أن تنافسه وسيلة أخرى، منذ العصر الإغريقي، البداية

الحقيقيـــــــــــــــــــــــــــــــــــة

للمسرح، إلى أن ظهرت السينما في أخريات القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين. فكانت بمثابة نذير للمسرح بـــأن يُجّـــدد نفـــسه، ويطـــور مـــن إمكانياتـــه

ليلحق بهذه الوسيلة سريعة الانتشار، في كل زمان ومكان، والتـــي أتـــت بالعجائـــب حتـــى للمـــسرح نفـــسه. وعندما ظهرت السينما، التي كانت صامتة في البداية، كانت تُعد تسلية خفيفة، في شكل صور، من أجل الربح فقط. ولم تكـــــــــــــــــــــــــــــــن

السينما حينذاك فناً مستقلاً، بل كانت تحبـــو فـــي بدايـــة الطريق، ولكنها حققت أرباحاً طائلة، حيـــث كانـــت شـــيئاً جديـــداً علـــى الجمهـــور، الـــذي لـــم يتعـــود إلاّ علـــى

المـــــــــــــــــــــــــــــــسرح.

وكانت السينما تعتمد على المسرح اعتماداً كلياً، في تقديم أعمالها. فكانت تُقدم المسرحيات، التي لاقت نجاحاً كبيـــراً فـــــــــــي الـــــــــــــسينما،

وفي بعض الأحيان يكون الممثلــون فـــي المــسرح هـــي أنفسهم الأبطال في السينما، اعتماداً على شــهرة ممثلـــي المـــسرح، وقتـــذاك، لـــضمان نجـــاح الفـــيلم .

ولم تصبح السينما فناً، إلاّ بعد أن بدأ المخرجون يفرضون أعمالهم، ويعتمدون على فنهم. وبدأت دراسة هذا الفن في دور العلـــــــــــــــــــــــــــــم،

وأصبحت له معاهد وكليات متخصصة، وأصبح كـــل مـــن يعمل في السينما، يتبنى الخطوات لتحويلها من صناعة إلى فـــن. وأصـــبحت الفـــن الـــسابع، بـــل فـــن القـــرن

العشرين، بل وأصبحت تهدد المسرح (أبو الفنون)، لما لها من إمكانيات يفتقر إليها المسرح. وقد عُكست كل وجـــوه الآداب، مـــــن خـــــلال منطـــــق ســـــينمائي

خـــــــــــــــــــــــــــــالص .

العلاقة بين المُشاهد وخشبه المسرح وشاشـــة الـــسينما : يمكـــن أن تـــوجز هـــذه العلاقـــة فـــي الآتـــي : المشاهد في المسرح يرى العرض من زاوية واحدة، وهي

زاوية الرؤية الخاصة به من مكان جلوسه، أما في السينما فتتعـــدد زوايـــا الرؤيـــة، طبقـــاً لتعـــدد زوايـــا

التـــــــــــــــــــــــــصوير .

المسافة بين مُشاهد المسرح، وبين خشبه المسرح،ثابتة لا تتغير طوال العرض، أما في الـــسينما فهـــذه المـــسافة لا تـــستقر علـــى حـــال واحـــد، فـــدائماً تتغيـــر المـــسافة،

تبعـــــاً لتغيـــــــر أبعـــــــاد اللقطـــــــات .

يتقيد المسرح بأزمنة محددة وأمكنة محددة، إلى حد مـــا . وعلى الرغم من التقدم الهائل في التكنيك المسرحي، مـــن اســـتخدام أجهـــزة الكمبيـــوتر، ســـواء فـــي

الإضاءة، أو أنواع خاصة من الديكورات، مـــع اســـتخدام أنواع مختلفة من خشبات المـــسرح، كالمـــسرح الـــدوار، والمسرح المنزلق، ومسرح المـــصاعد، ومـــا إلـــى ذلـــك

من أنواع حديثة، ويظل المسرح مقيداً بالنـــسبة للزمـــان والمكان، خلافاً للسينما تماماً، التي يمكنها أن تـــصور أي حدث فـــي أي زمـــان أو مكـــان، وأن تتعـــدد المنـــاظر،

دون قيد أو شرط .

نزول الستار في نهاية كل مشهد أو فصل، أو الإظلام التام في نهاية كل مشهد أو لوحة في المسرح، يقطع تتابع الحدث، أما السينما فيعتمد البناء فيها على ميزة

التتابع المستمر للأحداث دفعة واحدة، دون توقف .

يحاول الممثل في المسرح أن يرفع صوته إلى الطبقة، التي يمكن للمشاهدين أن يسمعوه من خلالها، حتى ولو كان حواره همساً مع زميله، مما يجعل المشاهد

يشعر بأن الذي يُعرض أمامه يمتزج بالافتعال، أما في السينما، فالممثل يستخدم صوته الطبيعي، ويهمس في موقف الهمس، فالأجهزة قادرة على تسجيل الهمس

وما شابه ذلك، لأن الهمس سيصل إلى المشاهدين على طبيعته .

الأوراق أو المستندات التي بها معلومات مهمة كالخطابات مثلاً أو التلغرافات أو أي شيء آخر، يجب على ممثل المسرح أن يقرأها ليدرك المشاهد مضمونها،

أما في السينما فيمكن تصوير هــذه الأوراق، كـــي يقــرأ المـــــشاهد بنفـــــسه هــــــذه المعلومــــــات . ممثل المسرح يضطر لحفظ دوره كاملاً، على الــرغم مـــن وجود الملقن في بعض المسرحيات، وهذا يسبب له عنـــاءً كبيــراً، لأنـــه يمثـــل المـــسرحية يوميـــاً طـــوال فتـــرة

العرض، وعلى مدى شهور طويلة، وفي بعــض الأحيـــان سنين طويلة في حالة استمرار تقديم المسرحية، أما فـــي السينما فالممثل يمثـــل الفـــيلم مـــرة واحـــدة، ثـــم بعـــد

ذلك يُعرض الشريط السينمائي أي عدد من مرات العـــرض حسب الحاجة، وكذلك ممثل السينما لا يحفظ دوره كله، بل يكفيــــه أن يحفـــــظ الحــــوار الخــــاص بتــــصوير

كــــــــل مـــــــــشهد، علـــــــــى حـــــــــدة . يعتمد المسرح إعتماداً كلياً على الممثـــل، فـــي حـــين أن السينما تعتمد – إضافة إلى الممثل – على عناصر أخـــرى كثيــرة، يمكـــن أن تـــؤدى أدواراً مـــشابهة للممثـــل،

ذلك أنّ السينما صورة قبل أي شيء آخر، وكـل الأشـياء المرئيـة فـي الفـيلم لهـا دورهـا، أي تمثـل . الممثل في المسرح تختلف حالته النفسية من ليلة عـرض إلى أخرى، وذلك تبعاً لتغير مزاجـه وظروفـه النفـسية، وطبيعـة الجمهـور، ولا يمكـن، بـأي حـال مـن

الأحوال، أن تكون حالة الممثل في ليلة مثلها في ليلة تالية لها، أو سابقة عليها. أما ممثل السينما الذي يـؤدى دوره مـرة واحـدة أمـام الكـاميرا، فـإن حالتـه النفـسية

ثابتـة، كمـا كانـت فـي يـوم التـصوير . لا يُمكن عرض المسرحية بممثليها أنفسهم في أكثر مـن مسرح في وقت واحد، أما في السينما فيمكن طبع العديـد من نـسخ الفـيلم الواحـد، وعرضـها فـي عـدة دور

للعـرض وفـي أكثـر مـن بلـد، فـي وقـت واحـد . هناك علاقة حميمة بين الممثل والمشاهد فـي المـسرح، ناتجة عن التواصل المباشر بينهما؛ فالمشاهد يرى الممثل شخـصياً علـى المـسرح، أمـا فـي الـسينما فهـذه

العلاقة غير موجودة، لأن المشاهد لا يرى سوى صور فقط للممثل. المشاهد في المسرح يرى الممثل في حجم واحد لا يتغير، وهو الحجم الطبيعي له، أما في السينما فالمشاهد يرى الممثل في أحجام مختلفة، لأن السينما تمتاز بمناظرها المكبرة، فيمكن تصوير وجه الممثل، مثلاً، مكبراً ليحتل حجم الشاشة كلها من أجل توضيح أدق التفاصيل للمشاهد، سواء من خلال اختلاج العينين، أو ارتعاش الشفتين، أو أي تعبير آخر. الحوار هو أداة التعبير الرئيسية في النص المسرحي، في حين أن الصورة هي أداة التعبير الرئيسية في السينما. يكون صوت الممثلين في المسرح ضعيفاً، إذا لم تستخدم ميكروفونات مكبرة للصوت، فلا يسمع المشاهد في الصفوف الخلفية الصوت بوضوح، أما في السينما، فلأن الصوت مسجل ومكبر بأجهزة التكبير الخاصة، فإن الصوت يتم توزيعه بالتساوي عن طريق السماعات في

أنحـــــاء دار العـــــرض. فالمــــــشاهد فــــــي الــــــصف

الأخير يسمع الصوت بالدرجة نفسها، التي يــسمعه بهــا المشاهد في الصف الأول، إلا أن التقدم العلمي لــم يقــف مكتوف الأيدي أمــام ذلــك، فبــدأت المــسارح تــستخدم

أجهزة إليكترونية صغيرة جداً، وشديدة الحــساسية جــداً، فيمكن للممثل أن يضع ميكروفونا في حجم الدبوس، فـــي ياقـــة القمـــيص أو الـــسُّترة، وعـــن طريـــق جهـــاز "

الماستر" يجري تجميع الأصوات من كـــل الميكروفونـــات الصغيرة الموجودة في ملابس الممثلين، وتكبّـــر بالنـــسب المطلوبـــة، وتبـــث مـــن خـــلال الـــسماعات المجـــسمة

الموجودة في أنحاء المسرح. وفي بعض المسارح توجــد سماعة استريو Stereo head phone خاصة في كـــل مقعـــد، بحيـــث يـــــــــــــــــــــــــستطيع

كـــــل مـــــشاهد أن يـــــستمع كمـــــا يريـــــد . تستخدم المسارح المؤثرات الصوتية العادية، في حين أن

السينما تستخدم المؤثرات الصوتية العادية، إضــافة إلــى المــؤثرات الــصوتية المجــسمة، كـــأن يـــشعر

المشاهد أن الزلزال حقيقي، أو أن يــشم رائحـــة دخـــان الحريق، عن طريق استخدام أجهزة خاصة باهظة التكاليف.

الإعـــداد الـــسينمائي لـــنص مـــسرحي :

"الحوار والشخصيات وتقديم المعلومات"، كلها مفردات تُعبّر عن مشكلات تواجه المؤلف السينمائي، الذي ينقل سيناريو روائـــــــــــــــــــــي

عن نص مسرحي. وللتغلب على هذه الصعوبات عليه القيام بما يسمى "التجريد للنص"، الذي هو بصدد نقله. ثم يبــدأ فـــي نـــسجه مـــن جديـــد، بمـــا يـــتلاءم مـــع

إمكانات ولغة الوسيط الجديد (الــسينما)، الــذي ســيتناول الموضـــــــوع مـــــــن خلالـــــــه.

الحوار: وسيلة أساسية للتعبير عن خوالج النفس، وعــن حكاية ما فات بالنسبة لاستهلال المسرحية ليتزن البنـــاء. وقـــد تقـــدم إحـــدى الشخـــصيات فـــي

المسرحية معلومات عن موقف مضى، منذ زمن بعيد عن طريق الحوار، كما يمكن أن تتحدث عن حدث لم نراه، ربما جريمـــة أو غيرهـــا، وربمـــا يقـــدم الحـــوار وصـــفاً

لما يجرى بالخارج، مثل الجو الممطر بالخـــارج أو الجـــو الحار، وغير ذلك. ومن ثم يمكن تقديم المعلومـــات عـــن طريـــق الحـــوار، كأحـــد الوســـائل الأساســـية لـــذلك. الشخصية في المسرح: من الممكن نقلها للسينما بالسمات الأساسية لها نفسها، مع احتمال تركيب بعض الإضـــافات عليهـــا، عمـــلاً بـــأن للـــسينما إمكانيـــة اللقطـــات

المكبرة للوجه أو لليد، مثـــل لزمـــة التـــوتر لـــدى أحـــد الشخصيات عن طريق التخبيط بيده، أو بأصـــابعه علـــى المنـــــــــــــــــــــــــــضدة.

تقديم المعلومات: كل شئ في السينما عن طريق الصورة، لذلك فعندما يُعد كاتب السيناريو مسرحية للـــسينما، فـــإن عليـــه أن يُعبّـــر عـــن كـــل شـــيء بالـــصورة، وأن

يفعل ذلك بشكل سينمائي، متوافق مع إمكانـــات الـــسينما،

بحيث يتفق مع لغة السينما وقدراتها الفائقة للتعامل، مع عنصري الزمان والمكان

الفصل الرابع بناء(كتابة) السيناريو الروائى

السيناريو، ببساطة، هو كل ما نراه أو نسمعه على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، مكتوباً على الورق، مقدماً بطريقة فنية خاصة.

كما يشمل أيضاً الحوار، إلاّ إذا نُص صراحة على غير ذلك.

ويبنى السيناريو عادة من ثلاثة وحدات، هي: الاستهلال والمواجهة والحل

الوحـــــــــدة الأولـــــــــى :الاســـــــــتهلال :
يشتمل الاستهلال على بداية ووسط ونهاية، ويمثل كتلـــة واحدة للحدث الدرامي، حيث يقـــدم الشخـــصية الرئيـــسية (البطـــــــــــــل)، وتحـــــــــــــــدد

الفكرة الدرامية، وتنشئ المواقف بصرياً ودرامياً، وينتهي هذا الجزء بحبكة، للوصول بهذا القسم إلى القسم التـــالي .
الوحـــــــــدة الثانيـــــــــــة: المواجهـــــــــــة :
ويضم وسط السيناريو، ويستحوذ على الجزء الأكبر مـــن الحدث الدرامي، ويتكون ـ عادة ـ من بدايـــة للوســـط، ووســـــــــط للوســـــــــط، ونهايـــــــــة

للوسط. وهو أيضاً وحدة أو كتلة لحدث درامـــي، ينتهـــي بحكمة لنقل القصة إلى الجزء التالي. والقالب الدرامي هنا هـــو المواجهـــة، التـــي ســـيتوجب علـــى

الشخصية) البطل) أن يُحاصر خلالها المصاعب والعقبـات، التي تحول بينه وبين الوصول إلى غايته، ويصبح الصّراع هـــو محـــور قـــصة تلـــك الشخـــصية،

التي تسعى للتغلب على كافة العقبات، مــن أجــل تحقيــق الغايــــــــــــــــة المطلوبـــــــــــــــــة .

الوحـــــــدة الثالثـــــــة: النهايــــــة (الحـــــــل):

ويضم بداية للنهاية ووسطاً ونهاية لها، والقالب الــدرامي هنا هو الحل، ومن ثم فكل وحدة، من الوحدات الــسابقة، لهـــــــا وجهـــــــــة، أي خـــــــط

تطور منذ البداية حتى موضع الحبكة. إن وجهتي الحبكــة في نهاية الوحدتين الأولى والثانية، همــا جهتــا القــصد لمسار بناء وتركيب الــسيناريو، الــذي تجــري كتابتــه . ويستخدم ـ عادة ـ نظام البطاقات مقاس (5 × 3) في كتابــة فكرة كل مشهد، أو مقطع سينمائي، فـــي شـــكل متتـــابع. وأسلوب استخدام البطاقات له مزايــاه، فباســتطاعتنا أن نرتب المشاهد بالأسلوب الذي يحلو لنا، وأن نُعيد تركيبها، وأن نضيف بعضها وأن نحذف الأخرى: وهو أسلوب بسيط وسهل وفعال، ويعطى أقصى درجات الحركة أثنـــاء بنـــاء السيناريو، الذي نكتبه. ويُبدأ في بناء الــسيناريو بإيجــاد القالـــــــب الــــــــدرامي لكـــــــل

فصل، بحيث نصل في نهاية السيناريو، إلى إيجاد المحتوى. ونظام البطاقات ليس هو الأسلوب الوحيد في تركيب وبناء السيناريو، فهناك الطريقة التي تقدم على أســاس كتابــة المعالجة(Treatment)، أي التلخيص السردي" Narrative zynopsis" ، لمــا يحدث في القصة، والذي يشتمل على بعــض الحــوارات. ويتراوح طول المعالجة، في كل الأحوال، على عــدد مــن الصفحات، وقد تستخدم بطريقة تقديم الموجز" Outline" ، خاصة فـــــــــــــــــــــــــــــــــــي

الأعمال التليفزيونية، بحيث تروى القصة عن طريق تقديم مخطط سردي مفصل، يكون فيه الحوار جزءاً أساسياً من هـــــــــــــــــــــذا المـــــــــــــــــــــوجز.
وبغض النظر عن الطريقة التي تُستخدم، فالمهم في الأمــر الاستعداد للانتقال من سرد القصة المدونة على البطاقات، وبكتابتهـــــــــــــــــــــا علـــــــــــــــــــــى

الـــــــورق، بـــــــصيغة الـــــــسيناريو النهـــــــائي.

المبحث الثانى عشر القصة فـــى الـــسيناريو الـــسينمائى

بطبيعة الحال، لابد من وجود "قصته" لعمل الفيلم، ولابد أن يكون لها أركان أو أسس. والقصة السينمائية الجيدة هي، التـــــــــــــــــــــــــــــي

يقوم فيها الصراع على مثلث، تمثل رؤوسه الشخـــصيات الرئيسية في الفيلم. وهذه الشخصيات في صراع مـــستمر طـــــوال الفــــيلم، فلـــــو فرضـــــــنا أن (أ)، و

ب) رجلان يتصارعان على حب امرأة هـــي(ج)، ولكنهـــا تحب (ب) الذي يبادلها الحب، والمطلوب هو إيجاد علاقـــة بالـــــسالب والموجــــــب بـــــين كــــــل

الشخصيات، لكي يتم التفاعل، ويساعد ذلـــك علـــى نمـــو الشخـــــــصيات وتــــــــصاعد الـــــــــصراع .
وهذا القياس ليس نموذجاً ينطبـــق علـــى جميـــع أنـــواع القصص، ولكنه يعطى لمحة أو فكرة للمؤلف الـــسينمائي، الـــــــذي بـــــــصدد كتابــــــــه فـــــــيلم

مــا .

والشرط الأساسي في القضية السينمائية، هو أن يــتمكن المؤلف من اجتذاب المتفــرجين بــصورة تلهــيهم عــن إحـــــــساسهم بـــــــأنهم فـــــــــي دار

للسينما، وهذا يتطلب وجود المفاجآت، واستخدام وســيلة التـــــــشويق لجـــــــذب الانتبـــــــاه .

وهناك عدة مراحل تمر بها معالجة القصة، بواسطة كاتــب السيناريو، وهي المراحل التي يمر بها الفيلم حتى اللحظة، التـــــــــي تـــــــــستعد فيهـــــــــا

الكـــاميرا للـــدوران. وهـــذه المراحـــل هـــي :

1ـــــــــــ الفكــــــــــــــــرة :

وهي البذرة الأولى في الفيلم، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافي أن تحقق فيلماً. وتُعرف تنمية الفكرة الأولى وتـــــــــــــــــــــــسجيلها

على الورق، بتحضير المعالجة، وهي الخطــوة التنفيذيــة الأولى للفيلم، وتبدو كسجل موجز في كتابــة الموضــوع

المقترح. وتنحصر قيمتها في تسلسلها، فكل حدث يؤدى منطقياً وبسهولة إلى الحدث الذي يليه. ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد، وذلك عن طريق التعميم المتقن لواقع الأحداث المهمة، بحيث يصبح الحدث التالي أكثر أهمية من السّابق.

2 المعالجة:

تُعد المعالجة، باختصار، هي نظرة عامة للفيلم دون تفاصيل فنية كثيرة، ودون تفاصيل للمناظر التي ستصور، كما تعد الهيكل الأساسي أو العامود الفقري للسيناريو. وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير، ضرورة جداً، فهي مختصرة عن سيناريو التصوير، وخالية من العوامل التكتيكية، وتعطى كاتب السيناريو الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة، والأفكار البراقة دون كتابتها بالتفصيل، وتعد

المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة. وكلما كانت المعالجة كاملة وجيدة، يصبح السيناريو سهلاً وجيداً، فـــي الوقـــت نفـــسه.

وتتطور الفكرة، أو الخطة في المعالجة،بوصف أحداثها في لغة سهلة خالية من الاصطلاحات، بحيث تبدأ بالتــشويق، وتـــستطرد الأحـــداث منطقيـــاً بحيـــث يـــزداد

الاهتمام الدرامي باستمرار، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية، ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة، التي تعلو كـــل مـــا ســـبقها، عندئـــذ يبـــدأ الـــسيناريت فـــي

تحضير السيناريو، وهو الخطوة الثالثة في عمـــل كاتـــب الـــسيناريو.

3ـــــ الـــسيناريو:

هو تحسين للفكرة الأصلية، التي مرت بمرحلة المعالجـــة، وستصبح الآن سجلاً لعدة مناظر سينمائية، مدونة حـــسب ترتيـــب حـــدوث

الوقائع، يحمل كل منها رقمه وموضحاً به مكان حدوثـــه.

وهذه المرحلة - وهي مرحلة السيناريو - تُعد اختـــزالا لـــــسيناريو التـــــصوير، الـــــذي هـــــو قاعـــــدة

واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه أثناء التصوير، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا في كل لقطـــة، ومـــاذا ســـتفعل الكـــاميرا إذا تحركـــت، كمـــا يتـــضمن الـــسيناريو

كل كلمة في الحوار، وكل صوت مطلوب ســماعه، لـــدى المتفـــــــــــــــــــــــــــــــرج.
وعلى كاتب السيناريو أن يكتب على نحو شديد الوضـــوح، ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد، لقطة لقطة، وتحديد القطـــع بـــــــــين كـــــــــل لقطـــــــــة

وأخرى تفصيلاً، وكلما زادت التفاصيل الفنية في سيناريو التـــصوير، كـــان لـــذلك تـــأثير أفـــضل علـــى الفـــيلم. ويعتمد السيناريو اعتماداً كلياً على الحركة، بمـــا يُـــسمى "اللقطة السينمائية"، وفي كل مرة تتوقف الكاميرا فيها عن الـــــــــــــــــــــدوران،

يكون ذلك علامة انتهاء لقطة سينمائية. وكذلك عندما تنتقل

الكاميرا من مكان صورت به، إلى مكان آخـــر تبـدأ منـــه التـــصوير مـــن جديـــد، فـــإن ذلـــك علامـــة علـــى

ابتداء "لقطة جديدة"، ويتكون سيناريو الفيلم من العديد من المشاهد، كما يتكون المشهد من العديد من اللقطات، مثلما تتكـــون القـــصة مـــن عـــدد مـــن الفقـــرات، وكـــل

فقرة من عدد من الجمل، إذن فاللقطة الـــسينمائية بمثابـــة جملة سينمائية، ومجموعة اللقطـــات المكونـــة للمـــشهد الواحد، إذا لصقت ببعضها، يتكون منهـــا جـــزء مفهـــوم

مـــــــــــن قـــــــــــصة الفـــــــــــيلم.

وكما أن القصة تتكون من فصول، والفصول من فقـــرات، فإن الفيلم يتكون من عدد من البكرات، كل بكرة تتكون من عـــــــــــــــدد مـــــــــــــــن

المشاهد، وكل مشهد يتكون مـــن عـــدد مـــن اللقطـــات.

4 ـــــــــــــــ البنـــــــــــــاء

لا يخرُج بناء القصة في الفيلم، بصفة عامة، عـــن بنـــاء القصة بالمفهوم التقليدي المعـــروف. فيتـــضمن البدايـــة

والوسـط أو التـأزم، ثـم

النهايـة أو الانفـراج .

أ .

البداية: هناك طريقة البداية الدرامية المفاجئة، وميزة هذه البداية، أن السيناريت يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظـة الأولـى .

وهناك الطريقة التقليدية في الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف، وهي أشد تأثيراً من الطريقة السابقة. وكذلك هناك طريقة ثالثة

وهي عملية تآلف بين الطريقتين السابقتين .

ب .

الوسط: حين يبدأ كاتب السيناريو في الاهتمام بالشخصيات، والمواقف التي وضعهم فيها، ولكل سيناريو شخصية أساسية، إضافة إلى بعض الشخصيات

الأخرى، التي تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها . وعلى كاتب السيناريو أن يأخذ بعقدة قصته وأطرافها،

ويتابعها من خلال الأحداث، التي تدور حــول الشخــصية الرئيـــــــــسية، فـــــــــي محاولـــــــــة

للوصول إلى الحل الأخيــر، عــن طريــق الشخــصيات المرسومة جيداً التي تحاول الــدخول فــي صــراع ضــد الشخصية الرئيسية، مع تصوير هــذا الــصراع بأســلوب

يتـــــــــسم بالتـــــــــشويق والأحكـــــــــام.

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة، هــو روح القصة الدرامية، ويستمر هذا الصراع حتى الــذروة فــي نهايـــــــــة الفـــــــــيلم، بغـــــــــض

النظر عن النهاية سعيدة أم غير سعيدة، تبعاً للشكل الذي يكتبـــــــــه كاتـــــــــب الـــــــــسيناريو.

وفي أغلب السيناريوهات، توجد الشخصية القويــة التــي يتحمل صاحبها المسئولية الكبرى، في تحريــك الأحــداث، وهـــــــــذا الـــــــــشخص هـــــــــو مـــــــــا

تعارفنا على تسميته "بالبطل" أو "البطلة". وهذه الشخــصية لابد أن تتميز بشيء خاص يجعل منها بطــلاً لــه أهــداف

وأغـــــراض، يعمـــــل علـــــى تحقيقهـــــا

.

وينبغي أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادثـــة فـــي خدمة الفكرة الأساسية، لتوضيح المعنى المراد توصـــيله، والأخـــــــذ بخـــــــط ســـــــير

العقدة إلى الذروة. بمعنى أن كل شئ في السيناريو لابد له من وجود المبرر الدرامي في علاقة الشخصيات ببعـضها، أو بـــدفع خـــط ســـير الأحـــداث إلـــى الأمـــام

تجـــــــاه القمـــــــة .

وباهتمام كاتب السيناريو بالشخصيات وبـالمواقف التـــي وضعهم فيها، يبدأ الفيلم في دخول مرحلة التوقيت، وعليه ألاّ يتـــــــرك الفـــــــيلم

يخرج عن سيطرته فعليه أن يراقب الإيقاع بدقة، ويتقدم به تدريجياً، ويستمر بالسرعة المناسبة وفي الزمن المناسب، ويجـــب أن يـــضع ذلـــك أمامـــه مـــن المرحلـــة

الثانية، وهي مرحلة المعالجة. أما عنـــد كتابـــة ســـيناريو

التصوير، فيستطيع أن يلائم الإيقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط، علماً بأن عملية المونتاج هي التي

تتحكم أخيراً في الإيقاع الخارجي للفيلم.

جـ

النهاية: ويجب أن تكون بالقوة نفسها التي بدأ بها الفيلم، وهي شئ صعب في أغلب الأحيان. فكثيراً ما يرغب كاتب السيناريو أن يُنهي الفيلم بمفاجأة، أو

قد تكون النهاية متوقعة، أي أن يكون المتفرج مدركاً لها من خط سير الأحداث وتطويرها.

عموماً يجب أن تكون النهاية منطقية، أي نابعة من حتمية تسلسل الأحداث في الفيلم، وتوجه الموضوع، لأن المنطق يجعل من نهاية

الفيلم شيئاً حتمياً، وعلى كاتب السيناريو أن يبتعد، قدر الإمكان، عن العناصر الخارجية في إنهاء أحداث فيلمه. ففي أحيان كثيرة يجد كاتب السيناريو أنه قد

وصل إلى ذروة الأحداث، وليس لديه وسيلة ينهي بها تلك

الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامي، ليخرج نفسه من المأزق الذي وقع فيه.

والأمثلة على ذلك كثيرة، مثل استخدام عنصر خارجي، كسيارة تصدم البطل أو البطلة، وتضع نهاية للأحداث.
وعندما ينتهي كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة، عليه أن يبدأ في كتابة سيناريو التصوير، وهو بمثابة المرحلة الأخيرة

للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هي تنفيذ هذا السيناريو.

العناصر الرئيسية المستخلصة من القصة.

1 التوازن.

وهي المرحلة الأولى في القصة، وفيها يمضي كل شئ في طريقه دون عقبات، أو يسير في طريق منتظم لا يعتريه الاضطراب.

وينبغي أن يُدرك أنّ القصة وإن ابتدأت بمرحلة التوازن، فهي لا تبدأ من البداية الحقيقية للحكاية. فلكل حكاية، أو

علاقة، بدايات سابقة، وهو ما يُسمى "

ما قبل النص"، لذلك البداية ـ دائماً ـ غير محددة، وتضرب بجذورها في أعماق الماضي، وهي لا تبدأ بها لأنها لا تُعد بداية الصراع الحقيقي، ولكنها تُعد

معلومات ذات دلالة يمكن أن تعرف بوسائل شتى، مثل الحوار أو أسلوب الرجوع إلى الماضي، ويرى النُقاد أن الأوفق إلا تستغرق مرحلة التوازن زمناً

طويلاً، بل يفضلون الدخول مباشرة إلى مرحلة اللاتوازن .

اللاتوازن أو الاضطراب 2

يأتي عقب وقوع حادث، أو ظهور شخصية، أو اقتراف الشخصية الأساسية ما يفجّر الصراع الأصلي. وهذا الاضطراب في

مجريات الأمور، قد يتولد أيضاً من تراكم بضعة أحداث، أو سلسلة منها، وقد يأتي مباشرة في أول العمل، أو في مرحلة متأخرة منه، ونذكر ـ كمثال ـ بعض

مـــــــــسببات الاضـــــــــــــــطراب :

أ -

قد يأتي نتيجة إحباط، بظهور عوامل تعرقل السلوك الهادف .

ب -

أو أن ينتقل إنسان مع أسرته إلى مجتمع جديد لا يتقبلـــه .

جـ -

أو أن يحضر غائب يزعزع التوازن، أو ظهـــور ميـــراث يفجـــــــــــــــر التـــــــــــــــــشاحن .

د -

أو ظهـــور تنـــاقض بـــين العاطفـــة والواجـــب .

ـــــــــــ الهـــــــــدف والخطـــــــــــة :

لا يتولد الهدف من فراغ، بل لابد، أولاً، من دوافع واضحة. ولكن هذه الدوافع تظل ساكنة إذا لم توجد إرادة التنفيـذ، التـــــــــــــــي عـــــــــــــن

طريقها تتبلور الأهداف المحددة، ثـــم الخطـــة المناســـبة لتحقيقهـــــــــــــــــــــــــــا .

وقد يكون الهدف معنوياً أو مادياً، كما قد توجـد أهــداف

مرحلة مساعدة للهدف الأصلي، أو تنشأ من جراء السّعي لتحقيق الهدف

الأصلي، وما يصاحبها بالضرورة، من إثارة اهتمام المشاهد بها .

وقد يبدأ الموضوع مع وجود الهدف الأصلي. أو يتولد نتيجة للأحداث. وقد يكون نابعاً من البطل أو الخصم، وفي كلتا الحالتين

لابد أن يتبعه الدافع والنية والإرادة والتصميم، والخطة لتحقيقه. وبطبيعة الحال لن تسير الأحداث، في يسر وإلا تحولت القصة إلى خبر فقط، ليس

غيره .

4 الصعوبات :

وهي لازمة لإثارة الانتباه والتشويق والتوتر لدى المشاهد، وينبغي أن تتناسب شدة وقوعها طردياً مع أهمية الهدف. والعقبات

إما أن تكون مادية، أو غيبية، أو اجتماعية، أو ذاتية (مثل

العقد النفسية .وهي ليست الــصراع الأساســي، ولكنهــا صـــــعوبات علـــــى الطريــــــق. وفــــــي كـــــل

الأحوال لابد للبطل، أو الخصم، من محاولة التغلب عليهــا.

ــــــــــــــــالــــــــــــــــصراع:

هناك ما يشبه الإجماع على أن الصراع هو جوهر القصة، ومن ثم دراما الشاشة، بل إنّ الــصراع عنــصر أساســي يـــــــــــسرى فــــــــــي صــــــــــلب

الحياة ذاتها. ولا بد من التفرقة بــين الــصراع العــادي والصراع الدرامي. فالصراع العادي، مــثلاً، ينــتج عــن منافــسه رياضــية، ولكــن الــصراع الــدرامي قــد

ينشأ في إطار الرغبة في الفوز بإعجــاب فتــاة، يجــري التنــــافس عليهـــــا مـــــع طـــــرف آخـــــر. ومما لاشك فيه ضــرورة أن يكــون الــصراع مرتبطــاً بالدوافع، وإرادة التنفيذ، والأهداف. كما أن طبيعته تختلف، حتمـــــــــــــاً، تبعــــــــــــــاً

لقوتها وللوسائل المتاحة. والغرض منه هو إعادة التوازن،

أو تحقيـــق الهـــدف، بأقـــصر الطـــرق وأســـرعها .
وللصراع أنواع، مثل: (صراع إنسان ضد آخر، أو صراع إنسان ضد الطبيعة، أو صراع الإنسان ضد قوى عامـــة)، (مثـــــــــــــــــــــل

القوى الاجتماعية متمثلة في القيم والعادات والتقاليد)، أو صراع الإنسان ضد نفسه (مثل الإصابة بمرض نفـــسي). كمـــــا يمكـــــن أن يُـــــضاف صـــــراع

الأفكار، دون أن تتجسد هذه الأفكار بالضرورة في بـــشر .
وقد يشتمل العمل على أكثر من صراع من هذه الصراعات، وقد يتخذ بعضها سمة الصراعات المرحلية، فتكون عقبات فقـــــــــط فـــــــــــي

طريق الصراع الأساسي. ومن الأفضل الاهتمام بالعامـــل الإيجابي في الصراع، وأن يُراعى أن يكون صراعاً بـــين متكـــافئين، أو بـــين قـــوى متكافئـــة وهـــذا

التكافؤ يأتي من محصلة العناصر، التي تكّون قوة الفرد أو الجماعة. كما يجب أن يُمهد للصراع، وأن تتعدد الأســـباب

وتتعقـــد بمـــا يجعلـــه محتومـــا، وأن يلعـــب

الزمان والمكان دورهما فيه. ويزداد الــصراع عمقــاً إذا تدخلت فيه الأيديولوجية السائدة، أي أن تلعب فيه الظروف التاريخيـــــــــة دوراً حيويـــــــــاً.

ويراعى إلا يأخذ التصاعد المتدرج للصراع مساحة زمنيــة كبيرة، وأن يؤخذ في الاعتبار خصائص الفن الــسينمائي.

6ـ الختام (النهاية) وتشمل (الأزمــة الكبــرى، والــذروة الكبـــــــــــرى، والنتيجـــــــــــة):-

تُمثل الأزمة مرحلة زمنية من القصة، يدور فيها صــراع بين قوتين متعارضتين متكافئتين، بحيث تكون نتيجته غير مؤكـــــــــدة أثنـــــــــاء هـــــــــذا

الصراع، ولكنه مشرف على نقطة تحول، أو تغيير، حاسم.

ومن هنا كان الصراع والأزمة متلازمين، ومتزامنين فــي أحيان كثيرة، بما يؤدى إلى احتمالات الخلط بينهمــا، وإن كـــــــان الـــــــصراع يـــــــشير

إلى العنصر الحركي الفاعل، بينما الأزمة تشير، في المقام

الأول، إلى الحالة أو الوضع الطارئ، وما قد يتبع ذلك من سكون ظاهري، يفجرّه الصراع للتغلب على الأزمة.

ويُلاحظ أن الصراع قد يثير الأزمات بالاحتمال أو الضرورة كما أنه قد ينشأ نتيجة لأزمة ما. وكما أن الصعوبات بأنواعها تثير أزمات، وتستهلك وقتاً مناسباً، حسب قوتها ونوعها وسمات الشخصيات، التي تتعرض لها، وهي تؤدى إلى ذروة صغيرة أو كبيرة، وإلى نتائج، ما يتبعها من تحول أو تغير، يؤثر في مجرى الأحداث.

والأزمة الكبرى بطبيعتها يجب أن تأخذ مساحة زمنية كافية، مشحونة بالإثارة والتشويق والتوتر. أما الذروة الكبرى فيمكن أن تكون مجرد لحظة، يتُخذ عندها القرار الحاسم الذي قد يستغرق إظهاره وتنفيذه بعض الوقت، ولكنه يجب أن يكون وقتاً قصيراً.

ومن المفيد للكاتب، أن يضع الأزمــة الكبــرى والــذروة الكبرى في اعتباره، من أول لحظة. وهناك خلط بين فهــم الـــــــــــذروة والأزمـــــــــــــة.

ولتوضيح ذلك، فلنفرض أن الصراع اشتباك جسدي بــين خصمين، فالمفروض بداهة أن تتزايــد حــدة الاشــتباك وتتصاعد حتى تــصل إلــى قمــة عاليــة، ولكــن هــذه القمة لا تعنى الذروة، فهي نقطة فقط من نقاط التــصاعد، التي لا نزال عندها غير موقنين بالنصر لأحد المتصارعين. أي لا نـــــزال فـــــي الأزمـــــة والــــصراع.

أما إذا تناول أحدهم سكيناً وطعن الآخر بــه، فهــذه هــي الذروة، وهي في الوقت نفسه قرار حاسم مــن الطــاعن ينهــي بــه الــصراع لــصالحه، ويحـــدث التحــول والتغيــر. وهكـــذا تكــون الــذروة هــي القــرار. أما الانكشاف: فهو عبارة عن إعطاء بعــض المعلومــات الناقصة، أو تفسير ما غمض على المشاهد، خاصــة فــي القـــــــــــــــصص

البوليسية. أي ينكشف المستور، الذي سترته القصة حتى لا تفقد بعض عوامل التشويق في سردها. وقد يأتي على صورة حوار، أو حدث صغير

مرئي، أو كليهما معا. وفي أغلب الأحوال تكون الذروة متضمنة للنتيجة، بحيث يسهل على المشاهد استنتاج ما يحدث بعد ذلك، دون حاجة إلى عرضه،

وبذلك تكون هي النهاية الحقيقة. أو أن يتوالى الانكشاف أثناء الأزمة الكبرى، وإن كان من المفضل للأفلام السينمائية أن تُعرض مرحلة النتيجة

والانكشاف بعد الذروة الكبرى، إذ إن المشاهد في هذه المرحلة – وعلى الرغم من استنتاجه لها – يقوم بعملية تهيئة لانتزاع نفسه من جو الفيلم لا

شعورياً، وكأنه المشاهد الوحيد في الظلام، ويتهيأ إلى جو الحياة العادية بين الناس. فهذا نوع من اللياقة المحببة من صانع الفيلم، حتى لا تُضاء الأنوار

ونضبط المشاهد مثلاً وهو يصرخ من الرعب، أو تنهمر دموعه من التأثر.

وفي كل الأحوال ينبغي أن يكون الختام أو النهاية حتمياً، ومقنعاً، ومرضياً، وملخصاً للفعل أو المضمون أو الرسالة. ومن الممكن

أن تُنهي القصة نهاية مفتوحة، وهذا يعني أن يكون للعمل أكثر من نهاية، وكلها محتملة، ويترك لكل مشاهد أن يختار النهاية التي تناسبه، خاصة في الأعمال

التي تتناول القضايا الاجتماعية، والتي تتسم بالواقعية، أو التي تقترب من أن تكون شريحة أو قطاعاً طولياً، أو عرضياً، من الحياة، فلا شئ يمكن أن يُعد

محسوماً بها، وقد يكون صانع العمل راغباً في أن يطرح بعمله سؤالا يوجهه إلى ضمائر المشاهدين، حتى يُعْمِلوا الفكر في الإجابة عليه.

وفي كل الأحوال فمعنى النهاية ألا يكون هناك شئ مهم يتعين عرضه، ولا نعرضه على المشاهد. كما يجب ألا

يكـــــــــون هنـــــــــاك شـــــــــئ

غيـــر مهـــم، ومـــع ذلـــك نعرضـــه عليـــه.

المبحـــث الثالـــث عـــشر المعالجـــة الدراميـــة

المعالجة هي بناء أولى (شبه درامي) للسيناريو، بمعنـــى أنه توسيع وتطوير للتقديم. كما تعني المعالجة: التطـــوير القـــــــــــــــــــــــــوى

لقصة واحدة، لها محور رئيسي واحد قوى، وإن كان مـــن الممكن تقديم قضايا جانبية وحكايات فرعية، إلا أنها تبقى

تابعـــة للخطـــة الرئيـــسية، وخاضـــعة لهـــا. وللمعالجة ثلاث مهام: المزيد من تحديد البؤرة المقترحـة للسيناريو، وتجسيد القصة، وإضفاء الإحساس العـاطفي علـــــــــــى تنـــــــــــــاول

القصة. ويسير التجسيد مع زيادة تحديد البؤرة جنباً إلـى جنب، والغرض من ذلك أن تُدوّن القصة بالقدر الكافي من التفاصـــيل، بحيـــث يجـــري الكـــشف عـــن

العيوب ونقط الضعف، ويتم علاجها. أما الجانب الخـاص بإضفاء الإحساس العاطفي، فهذا أمر مختلف إلى حد مـا، فهـو يعتمـد علـى حاجـة المعالجـة إلـى خلـق

جو من الإثارة، والمحافظة على بقائه، بأمل أن يشعر بـه المشاهدون، عندما يشاهدون النـسخة النهائيـة للفـيلم. والسيناريو في أغلـب مراحلـه هـو خطـة عمـل فـي جوهره،مجموعة من التعليمات للممثلين ولطاقم الفنيـين، تـــأتي بلغـــة وتنـــاول واقعـــي،

ويسمح باندفاع العاطفة وتدفقها، لأن هذه العاطفـة هـي

بمثابة القلب النابض للفيلم، في صــورته النهائيــة. أمــا المعالجــة فهــي، علــى النقــيض، تمــنح الفرصــة

لتدوين كل هذه الأمور، حيــث تُــسجل الحالــة النفــسية، وتُجرب التأثيرات العاطفية، وتلعــب بالأحاســيس، ومــن الــضروري أن توصّــل الحالــة النفــسية والعاطفــة

والإحساس إلى شخصين بصفة خاصة، أولهمــا المنــتج، وينبغي أن يكون مدركاً لروح العمــل، إذا كــان عليــه أن يــصدر حُكمــاً ســليماً عليــه. أمــا الــشخص الثــاني

فهو كاتب السيناريو، الذي عليه إدخال المضمون العاطفي.

خطــــــوات المعالجــــــة الدراميــــــة.

1ـــــ وضــع الخطــوط الأساســية لخلفيــة الأحــداث.

كل قصة لها جذور في الماضي، لأن الأشخاص المرتبطين بأحداثها، على الأقل، لهم ماضٍ. وبناء على هذا إذا لمعت ســــــــــــــــــــكين،

يموت شخص، ولكن هذا هو نهاية الحدث بالمعنى الحقيقي تماماً، وليس بدايته. فمعرفة لماذا يستخدم شخص السكين

فـــي تعاملـــه مـــع شـــخص آخـــر أمـــر حيـــوي،

لأي فهم حقيقي للحدث. وغنى عن الذكر أن هذا النوع من متابعة الماضي يمكن أن يستمر بلا حدود، كما يمكــن أن يـــصطدم بـــالأرض، إلا أنـــه بـــلا قـــدر مـــن

المتابعة ولو قليل، فإن فجوات الحبكة سوف تتفتح وتتسع في السيناريو، مثل التصدعات العميقة فـــي جبـــل الجليـــد العـــائم. ومـــن ثـــم فهنـــاك الفرصـــة لعـــدم التعـــرض

لهذا الموقف، خاصة عندما يكون في قدرة الكاتب أن يحل كل المـــشاكل بـــسهولة، مـــن خـــلال التفكيـــر والتأمـــل.

2ـــــــ أســـــــس عناصـــــــــر القـــــــصة :

من الناحية السينمائية، تعنى أن تُوضح عنـــصراً مـــا، أو مظهراً ما من الفيلم، بحيث يسهل التعرف عليه وتمييـــزه فـــــــــــــي عيـــــــــــون

المتفرجين. وعلى هذا، تقدم لقطـــة تأسيـــسي أو لإعـــادة التأسيس، بحيث توضح العلاقة بين الأشخاص والخلفيـــة. وتختلـــف الأمـــور إلـــى حـــد مـــا فـــي معالجـــة

القصة، التي تقوم عناصرها على الشخصيات والمواقـف والأمـــــاكن ومـــــا إلـــــى ذلـــــك :

أ -

الشخصيات: حيث لا يتم تأسيس الشخصيات في وجودهـا الجسماني، ولكنها تؤسس أيضاً صفاتها المميزة، وعلاقاتها وردود أفعالهـــا بالنـــسبة لبعـــضها بعـــضاً، والانطباعـات المطلـوب تركهـا علـى المتفـرجين .

ب -

المواقف: هي أوضاع الأمور التي تجد فيهـا الشخـصيات نفسها، في علاقة مع الفكرة الأساسية، وأحياناً تشكل هذه الأوضـــاع مـــأزق وورطـــات، أي مواقـــف تثير عواطف غير سارة، عند بعض الشخـصيات، وفـي أحيان أخرى لا تفعل هذا. وأياً كان الموقف، فـي وقـت محدد وفي مكـان محـدد، فمـن الـضروري معالجتـه بوضـــــــوح قـــــــاطع .

جـ -

الأماكن: من الواضح أن كل قصة تُمثل أحادثها في مكـــان واحد أو أكثر، وقد يفوت الكاتب أحياناً أن يدرك أن لهـــذه الأمـــــاكن ســـــماتها الشخــــصية، مثلمـــــا هــــو

الحال مع الشخصيات. وعلى ذلك ينبغي تحديد هذه السمات على الورق عند معالجة القصة، بوصف مناسب مــوجزٍ، مـــــــــع تـــــــــسجيل روح البيئــــــــــة .

د ـ

الحالة النفسية: تختلف الحالة النفسية من فيلم إلى آخــر، بل ومن جزء داخل الفيلم إلى آخر. ومعالجة القصة التي لا توضـــــح هـــــذا العنــــــصر الحيـــــوي، لا

تؤدى مهمتها بالكامل. ولا يكفي التصنيف فقط، كأن نقول: "أنه يوم سيئ بالنسبة لسوزان"، بل يجب تجسيد هذه الحال بـــــأن نقـــــول :" يبـــــدو أنهـــــا لا

تلقى إلا العبوس والتقطيب في كل مكان، إن الرياح تـــدفع الأمطار نحوها في قسوة، وحتـــى الـــسيارات التـــي تمـــر بجوارهـــا تجعـــل المـــاء يتنـــاثر عليهـــا بغـــزارة"،

وبذلك نكون قد رسمنا الصورة وخلقنا الإحساس، وساعدنا على إحياء القصة في أذهان أولئك، الذين سيقرأون المعالجة.

بداية المعالجة

لكي يكتسب الفيلم بداية جيدة، يلزم تحقيق شيئين، هما الرباط والإصرار، ولكل منهما أهميته القصوى ويتضح ذلك في الآتي:

أ - الرباط (أو المصيدة)

يبدأ الفيلم ـ غالباً ـ بمحاولة للاستحواذ على اهتمام المتفرج، ويتم ذلك من خلال استخدام الظهور التدريجي للحدث، أو الحركة، من

أجل إثارة حب الاستطلاع، أو أي إحساس آخر، وبقدر كاف لدى المتفجرين لإغرائهم على الاندماج في القصة، وهي تنمو وتتطور. ويُسمى هذا الرباط في

التليفزيون (المثير)، الذي يقوم بعرض أي شئ، من انفجار قنبلة، إلى قطرات المطر، التي تنزلق على زجاج إحدى النوافذ، ومن تصادم سيارة، إلى

ضحكات طفل، وغالباً ما يتم عرضه قبل، أو أثناء، ظهور عناوين الفيلم. وكل ما يُهم أن ما يظهر يلزم أن تكون لـــه إمكانـــات حـــدوث عواقـــب مؤلمـــة، أو مثيـــرة،

لشخص ما، على أحد المستويات، بحيث يظل المتفرجــون في توقع للتطــور الــدرامي، الــذي سـيحدث أمــامهم . ومن المهم أيضاً، عدم المبالغة، بمعنى عدم إنشاء رباط من القوة، وعنف الإصابة، وإثارة الاهتمام، وتحريك العاطفة، أكثـــــــــر ممـــــــــا يمكـــــــــــن

لباقي القصة أن تسايره، وبذا يتم خلق مضاد للذروة، ومن ثم يتحقق ذلك بإحساس مناسب، من أجل الحصول علـــى أفـــــــضل النتــــــــــــائج .

ب – الإصــــــــــــــــــــــــــــــــرار

يلزم أن يكون لكل شخصية رئيسية في أي قــصة هــدف، تهتم بأن تحققه داخل إطار الموضوع أو الفكرة الأساسية. وتبــــــــــــــــــــــدأ

القصة، عندما تتعهد الشخصية بتحقيق الهدف، وتصر على

ذلك. وعندئذ يكون البدء في تأسيس وإرساء سؤال القصة الموحَّـــــــد لهـــــا: هـــــل ســــــــتنجح

الشخصية في جهودها لإحراز الهدف أم لا؟ وهل سيحصل الفتى على الفتاة أم لا؟ وهل سيفوز المتهم بالحرية أم لا ؟ وهـــــل ستحـــــصل ألام علـــــى الطفـــــل أم

لا؟

وإذا كان هذا التناول البسيط يبدو غريباً لأول وهلة، إلاّ أنه صالح للعمل، وإذا تم استخدامه بحذق ومهارة، فلن يبـــدو أنـــــــــه خـــــــالٍ مـــــــــــن

الفن، من دونه لن تضيف المكونات الأخـرى إلا القليـــل. ونجد في الــسيناريوهات الــضعيفة، أن كــل الخطــوات التمهيدية قد سبقت لحظة التعهد والإصرار. فقـــد تتحـــرك الشخـــــــــــصية الرئيـــــــــــــسية

خلال هذا المشهد وذاك، وخلال أحداث متنوعة هنا وهناك، وكلها بلا قصد واضح وبلا هدف، ولا يصح أن تُبنى قصة لا يكـــون للشخـــصية الرئيـــسية فيهـــا هـــدف

واضـــــــــــــــــــــــح .

ومن جهة أخرى، فمن المهم عدم الدخول في الموضــوع قفزاً، إذا كان الحكم المتأني في صالح الــدخول الهــادئ. ومـــــــــــــــــن الحكمـــــــــــــــة أن

يبنى كل شئ تبعاً لإصرار الشخــصية، فمــثلاً، قــد نبــدأ بتوضيح الموقف، والكشف أن الشخصية يمكنها أن تتخــذ اتجاهين أو أكثر، وقــد يبــدو للشخــصية أنــه ضــرب

من الجنون أن تختار طريــق الكفــاح والنــضال، ولكــن المتفرجين يتوقعون أن تسلك هذا الطريق ويتبع ذلــك أن الشخــصية عنــدما تقــرر أن تخــوض المعركـــة -

على الرغم من كل المصاعب - فإن رضــاء المتفجــرين يـــــــصل إلـــــــى قمتـــــــه .

كما يلاحظ أن الشخصية أحياناً تكافح لكي تحتفظ بــشيء، وليس لتحصل عليه. فقد تناضل فتاة من أجل حقهــا فــي البقـــــــــــــاء دون

زواج، وقد يكافح رجل من أجل الاحتفاظ بوظيفته، كل هذا يؤكد الهدف والإصرار لدى الشخصية.

وقد لا يكون هدف البطل، عندما يبدأ الفيلم، هو الهدف الذي تتناوله القصة، فقد يمر البطل، مروراً عابراً، كما يقول كاتب السيناريو

ويليام باورز "William Powers" عندما يقطع عليه موقف القصة طريقه، ويجعله ينخرط في مغامرات لا علاقة لها بكل ما كان

يتوقعه من قبل.

[4] قمة المعالجة.

وكما أن القصة تبدأ عندما تلتزم الشخصية الرئيسية بهدف مُحدد، فإنها تنتهي عندما تنجح الشخصية، أو تفشل، في تحقيق هدفها.

وبين البداية والنهاية تكافح الشخصية ضد المصاعب والمشاكل، لكي تصل إلى هدفها، في سلسلة من المواجهات المتتالية. وتعني

المواجهة، وحدة الصراع، التي تُعرف أحياناً باسم "المشهد الدرامي"، وأنها الأساس الذي تعتمد عليه أي قصة في تطورها وتقدمها. وهذه الوحدات

وفواصل الانتقال، التي يتم الربط بينها، هي التي تشكِّل جسم الفيلم.

ولتخطيط المعالجة ينبغي أن تُفهم أمور ثلاثة مهمة:

أ - تجنب ما يمكن توقعه مقدماً:

يجب أن يكون الهدف في تخطيط الفيلم، هو تحديد سلسلة من التطورات المنطقية غير المتوقعة، تثير الاهتمام بالقدر الكافي الذي يشد

المتفرجين إلى القصة. وإن كانت التجربة تدلهم على أن البطل سوف ينتصر حتماً، إلا أن الطريقة التي سينتصر بها ينبغي أن تكون مفاجأة سارة، ومثيرة

لهم.

وينطبق هذا المبدأ نفسه في كل مرحلة ولنسلم جدلاً أن المتفرجين يعرفون أن شيئاً ما سوف يحدث عند لحظة

معينــــــــــة، فـــــــــإذا عرفـــــــــوا

هذا الشيء، قبل موعده، فعلى مخطط الفــيلم ألاّ يلــوم إلاّ نفـــــــــــــــــــــــــسه.

ولكي يُتجنب ما يمكن توقعه مقدماً، فمن المهم أن يــضع الكاتب نفسه في مكان المتفرجين، وأن يتصور ما يمكن أن يتوقعـــــــــوه مـــــــــن أحــــــــداث،

ومن ثم يجب تدوين قائمة بالتطورات البديلــة المحتملــة، واختيار ما يمكن أن يكون أكثــراً وقعــاً. وفــي اللحظــة المناســبة فــي الــسيناريو، يــتم إدخــال العناصــر أو

الأشياء أو الأحداث، التي يمكن أن تكون ضرورية لتقــديم التغييــــر المفـــاجئ، الـــذي ســـبق اختيـــاره.

ب - إبــــــــــراز الـــــــــسلبيات

سيزداد الجمهور تمتعاً، كلمــا ازداد البطــل تــوغلاً فــي المشاكل، مع تقدم الفيلم وبمعنى آخر، كل جهــود البطــل لتحـــــــسين الموقـــــــف، تنتهــــــــي

به إلى موقف أسوأ من ذي قبل. وقد يكون ذلك نوع مــن

المبالغة في الميلودراما، ولكن في واقع الأمر فإنّ الجمهور يجـــب أن يـــشاهد هـــذه الـــسلبيات، وهـــذه

الأحـــــــــــــداث الدراميـــــــــــــــة.

جـــــ- أهميــــة الفــــصل بـــين الأزمـــــات.

من الضروري في التخطيط أن يُقرر أي الأحداث ســتكون الكبيرة والمهمة والحاسمة، وبعد الاستقرار عليها يُفــصل بينهـــــــــــــــا، بحيـــــــــــــــــث

تكون هناك فرصة أمام المتفرجين لكي يستعيدوا أنفاســهم من تلقي إحداها، قبل أن يغمرهم الحدث التالي فلو وجدت، علــــى ســــبيل المثــــال، ثمانيــــة أزمــــات،

بعضها رئيسي وبعضها ثانوي، فمن المعتــاد أن يجــري ترتيبهم بشكل يُسمى "الأحــداث المتــصاعدة"، أي القــوة المتزايــدة، مــع خلــق التــوتر مــن البدايــة إلــى

النهاية. وعلى أية حال فلا يمكن للتوتر وحــده أن يبنــي شيئا، ومن ثم فمن المهم إدخال أجزاء هادئة لتتوازن مع أجزاء التــوتر، ويــتم إعــداد ذلــك كلــه فــي مرحلــة

معالجة القصة، على الرغم من التعرض لها بمزيد من التفاصيل في مراحل تالية.

ﻫ إيجاد حل للقضية:

لكي تُنهى التوترات، التي تضمنت الرغبة والخطر، فهناك أمران يتعلقان بهذا الموضوع، هما:

أ - إنهاء التوترات الناشئة، عن الموضوع.

وهي تلك التوترات، التي تعتمد على أمور آلية، مثل: كيف تنقذ البطلة من المنزل المحترق ؟ أو كيف تحل الشفرة؟.

ومن الممكن أن يكّون هذا الأمر مشكلة، فعندما يصل العمل في بناء القصة إلى حد الذروة، فغالباً ما تكون هناك حالة من التشابك بين

الأمور. والواقع أن الإجراءات، التي تُستخدم لحل الألغاز، هي نفسها المستخدمة عند ابتكار التعقيدات والأزمات المنطقية، التي لا يمكن توقعها، أو التنبؤ

بها مقدماً.

وفي هذه الحالة يكون التناول من خلال إيجاد الحلول، بدلاً

من التعقيد، وفي الوقت نفسه توقع ما يمكن أن يصل إليه المـــــــــشاهد، وتـــــــــــــدبير

بـــــــــــــــديلٍ مختلـــــــــــــــــفٍ.

ب – إنهــاء التـــوترات الناشـــئة عـــن الشخــصيات لن ينتهي التوتر تماماً لدى المتفرجين، إلاّ إذا رضوا عــن الطريقة التي انتهت إليها الأمور بالنسبة للشخصيات، ذلك أن حـــــــــــل المـــــــــــــــــشاكل

الـــصعبة وحـــدها لا يكفـــي فـــي هـــذه الحالـــة. وعلى أية حال، تُمنح الشخصية ما تستحقه على أســاس الكفاءة والسلوك فالكفاءة على سبيل المثال هي إلا تجعــل لاعـــــــــــــب الجولـــــــــــــــف

المبتدئ، يفوز بالبطولة ضد اللاعب المحترف. أما السلوك فهو أمر مختلف، وهو يعني أنه إذا سلكت الشخصية سلوكاً يعتقـــد المتفرجـــون، أنـــه كـــان يجـــب

عليها أن تسلكه فإنها تنتصر، وإن لم تسلكه فإنها تفــشل. والمشكلة هنا أن الأخلاقيات تتغير، خاصة لصغار الـــسن،

الـــذين هـــم الغالبيـــة الـــساحقة مـــن متفرجـــي

السينما، وتحل محلها تدريجياً أخلاقيات الموقف، ويُـصبح تحديد ما هو خطأ، يتم على أساس الظـروف المحيطـة، ولـــيس علـــى أســـاس أحكـــام مطلقـــة . والواقع أن التغير الذي حدث في البيئة الاجتماعية، أثـر على المواقف السينمائية، كما تغيرت، أيضاً وبشكل أكثـر ضـــــــــرراً، النظـــــــــرة

إلى الجريمة، خاصة الاعتداء علىممتلكات الغير، واعتماداً على نظرية تقُّبل الانحـراف كطريـق للحيـاة، انـدفع المتفرجون نحـو أفـلام ترحـب بمبـررات المحتـالين،

وتؤيد السرقة الناجحة لأحد البنـوك. ولا يعنـى هـذا أن الجريمة ضد الإفراد قد احتجبت، بل على العكس، فهنـاك معالجـات عديـدة تؤيـد مواجهـة هـذه الجـرائم . ويعني كل ذلك أن جدارة الشخصية الرئيسية وهي تواجـه شراً أو معارضة متخفية، أصبحت اليوم مقبولـة لتبريـر اعتـــــــداءات ممكنـــــــة،

على ما كان يُعد بالأمس من المبادئ الأولية للأخلاقيــات. وإذا اندمج المتفرجون عاطفياً مع الشخصية بالقدر الكافي، فـــإنهم يرحبـــون تمامـــاً بكـــل مـــا تفعلـــه مـــن

الـــسلبيات، أو قـــد يغـــضون النظـــر عنهـــا. ومن المهم فهم الموقف، وأن جذور الموضوع قابلة لكـــل الاحتمالات، أن الأخلاقيات تتغير، لأن العالم يتغير. ومادامت الأمـــور

تسير على هذا الحال، فيجب أن يستمر كاتـــب الـــسيناريو متيقظاً، ومُدركاً لجمهوره وتفكيره وأحاسيسه. إن كاتـــب الـــسيناريو لا يـــستطيع الآن توقيـــع العقوبـــات،

أو منح الجوائز لشخصيات، بلا وعي، أو وفـــق المعـــايير القديمة، وإلا فقد اتصاله، ومصداقية ما يقدمـــه، وهـــو لا يحتـــاج - بـــل ولا يجـــب – أن يتخلـــى عـــن

معاييره الشخصية لكي يجارى الوضع الجديد، فمازال يمكنه أن يخاطب مختلف أنـــواع المتفـــرجين، مـــا دام يتنـــاول شخصياته بـــصدق مـــع مراعـــاة وجهـــة نظـــر هـــؤلاء

المتفرجين .

تحذيرات خاصة بالمعالجة الدرامية :

1 ـ الحذر من الحبكة البلهاء .

ينبغي الحذر من، الحبكة البلهاء التي تتضمن شخصية أو اثنتين من الشخصيات الرئيسية، التي تتصرف كما يتصرف البلهاء، حتى يمكن للقصة أن تكتمل. وهذه هي القصص التي تتضمن أبطالا يتحدون القتلة المجرمين، والبطلات اللاتي يتفقن على موعد لمقابلة القتلة في أبراج القصور المنعزلة، والأشرار، الذين يعتقدون أن مخبر الشرطة قد أصبح في جانبهم فجأة .

ولتجنب مثل هذه البلاهة، لا بد أن تكون هناك تساؤلات حول تصرف هذه الشخصيات بهذا الأسلوب، وهل هناك ضغط كبير عليها، بحيث يمكن، في مثل هذه الظروف، أن يتصرف شخص عادى – غير متخلف عقلياً – مثل هذا التصرف؟

2 إحـــــذر المواقـــــف الجامـــــدة .

الفيلم ينبغي أن يتحرك، وأن يروى قصته بالحركـــة، وإلا فإنه لا يستفيد من ميزة إمكانات وسيلة التعبير السينمائي . ولسوء الحظ، كثيراً ما يحدث أن يُكتب الـسيناريو عــن أشخاص يتحدثون عن الماضي والحاضر والمستقبل، ومـــا هـــــــو أســـــــوأ أنهـــــــم

يختارون موضوعات لا تمنح فرصة لشيء أن يحـــدث، إلا أقـــــــــل القليـــــــــل .
وقد أنجزت أفلام جيدة، ومازال هذا ممكناً،بأمـــاكن قليلـــة جداً وحركة محدودة تماماً، ولكن لهذا النوع من الأفلام له مــــــشاكله الخاصـــــــة،

حيث من المهم التأكد أولا مـــن إمكانيـــة مواجهـــة هـــذه المـــــــــــــشاكل .
3 الحــــذر مـــن المعارضـــة المتفرقـــة :
قد تعارض جميع العناصر الأخرى الشخصية الرئيـــسية، وهي تتحرك خلال القصة تجاه هدفها، ولكن يجب أن يبرز أحـــــــد العناصـــــــر

كطرف رئيسي في مقاومة الشخصية الرئيسية، وكلما تـــم هذا بسرعة، كان أفضل، حتى يكون للبطل شخص، أو شئ محـــدد، عليـــه أن يهزمـــه أو ينهـــزم منـــه، عنـــد

الذروة، وفي أوج الصراع لتحقيق الهدف. ومن ثم يُعد هذا أمراً مهماً. فمن دون مثل هذا العنصر المعارض الرئيسي، ســـــيكون مــــن الـــــصعب، وربمـــا مــــن

المستحيل، الوصول بالذروة إلى بؤرة محددة لها أثرهـــا، ولن تكون هناك طريقة لتوضيح ما إذا كان البطل انتصر أم إنهـــزم، وإذا كانـــت الـــذروة لا ترتكـــز علــــى

مثل هذا التوضيح، فإنها ستكون مبهمة وضعيفة، ويتبـــع ذلك فشل في جعل المتفرجين يتخلصون من التوتر المكبوت لـــــــــــــــــــــديهم.

4ـ الحـــذر مـــن تعـــدد الشخـــصيات، أكثـــر ممـــا يلـــزم من الممكن ألاّ تُلقي بالاً لعدد الشخـــصيات، فـــي مرحلـــة التسوية الأولى للمعالجة، ولكن في الجولة الثانية يختصر عـــــــدد الشخــــــــصيات إلـــــــــى

النصف، وفي المحاولة الثالثة تُختصر إلى الحد الأدنى. فالمزيد من الممثلين يكلف الشركة المنتجة مزيداً من التكلفة، كما أن القائمة الطويلة من الممثلين تربك المتفجرين. وأكثر من هذا،

فقلما يكون لهذا العدد الكبير من الممثلين أهمية حيوية. إن الأشخاص الذين يحتاج إليهم، هم أولئك الذين تقوم عليهم القصة، ويطورون الصراع ويقفون مع

البطل أو ضده، في كفاحه للوصول إلى هدفه، ومن ثم يجري مراجعة قائمة الممثلين بعد ذلك من أجل إدماج أثنين منهما في شخص واحد، أو ربما استبعاد بعض

الأجزاء أو الأحداث، لكي نتخلص من عدد آخر من الأشخاص.

5- الحذر من الفكرة والرمزية:

من المستحيل أن يُكتب سيناريو، أو يصنع فيلم دون فكرة. كما لا يمكن إعداد فيلم دون استخدام الرموز. فالرمز شئ يمثل شيئاً

آخر، على أساس من العلاقة أو الارتباط أو العرف أو مــا إليها. فالاسم يرمز إلى شئ محدد، والعلم يرمز إلى الدولة، ويتبـــع ذلـــك أهميـــة معرفـــة الرمـــوز ذات

المعنى والقواعد الإجرائية، أي معرفة مــا المفتــرض أن يمثله كل رمز، حتى يكون هناك معنى لكل ما يُعرض فــي شـــــــــكل رمـــــــــــز.

وعندما يقرر الكاتب أن يدخل رموزاً معينة في السيناريو، فإنه يخاطر مخاطرة كبيرة، لأن الحيلة التي تبدو واضــحة وقاطعـــــــــة، قـــــــــد

تفقد وقعها تماماً على المتفرجين. ومن الحكمة أن يتجاهل كاتب السيناريو هذا الجانب كليــة، لأن الرمــوز ســتظل موجــودة، وليتــرك للمــشاهدين معرفــة مــاذا يعنــي

كل منها. وأفضل من هذا، أن يستخدم كاتــب الــسيناريو رموزاً رئيسية واضحة في عمله يعرفها الناس، مثل "رمز الـــصرصار"، كإشـــارة إلـــى الفـــساد

السياسي، ولينظر كيف سيفسره المشاهدون، والنقاد على السواء، عندما يشاهدونه على الشاشة.

كتابة المعالجة:

إنّ الفيلم الجيد هو ـ غالباً ـ إحساس في المقام الأول، ومهمة كاتب السيناريو في مرحلة المعالجة، أن يسجل هذا الإحساس على

الورق. فيبدأ بالتأكيد، بكل وضوح، أن الدافع لكتابة شيء ما، يعني في أغلب الحالات، أن الموضوع يتضمن عنصراً مثيراً للاهتمام. ويُطبق هذا

المقياس لتحقيق الإثارة، لكل مشهد من المعالجة التي تكتب، مع ضرورة تجاهل خطوط الحبكة وحيل الوصل. ويجري التساؤل ـ عادة ـ: ما هو الذي

يملكه الكاتب عن كل شخص ومكان وحدث، في كل جزء من الحوار؟

وفي ضوء ذلك تدون اللمسات المثيرة على الورق، ومنها تُكتب المعالجة، ويُسجل الإحساس التي تثار أثناء تنفيذ

العمـــــــــــل، كمـــــــــا تُـــــــــسجل

الأفكار بالفعل المضارع، وليس الماضــي، ويُبحــث عــن الكلمات والعبارات التي تُساعد القراء، كما تُساعد أيــضاً علــى الإحــساس، لا بالحقــائق الجامــدة لمــا يحــدث

فقط، بل أيضاً بالحالة النفسية واللون والتــوتر والــروح والنغمة. ومن المهم أيضا استخدام أفعــال الحركــة إلــى أقـــصى حـــد، وكـــذا الأســـماء التـــصويرية. والواقع أن الهدف من المعالجة هو الإقناع، وبوجه خاص إقناع الإداريين الرئيسيين الذين يقرأون هذا الجهد، بــأن القـــــــــــصة قويـــــــــــة

ومحبوكة، وأن هذا هو النوع الذي يشد المتفرجين ويملأ بهم دور العرض. ومن المهم أيضاً ألاّ تكون هناك ثغرات، أو عيــوب فـــي الجانـــب الـــسينمائي العملـــي

للقـــــــــــــــــــــــصة.

وتوجد طرق لا حصر لها لتناول المعالجــة. فهنــاك مــن يُفضّل تناول المعالجة بشكل تفصيلي، وهناك من يُفضل أن

تكون

مضغوطة، وأيا كانت الطريقة التي تُختار، فالأمر الذي له أهميته القصوى، هو ألاّ ننسى فن الإبداع والبناء وعبور المواجهات.

المصادر

أولاً: المصادر العربية

الكتب :

أحمد كامل مرسى، ومجدي وهبه، "معجم الفن السينمائي"، المعهد العالي للسينما، القاهرة، 1978.

آرثر سونيس ، "التأليف التليفزيوني"، ترجمة إسماعيل رسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،١٩٦٦ .

أشرف الألفي، "مبادئ السيناريو"، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، القاهرة،١٩٩٢ .

أكرم شلبي، "فن الكتابة للراديو والتليفزيون"، دار الشروق، جدة، ١٩٨٧ .

أنجا كار تينوفا، "كتابة السيناريو"، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩

أندرو يوكانان، "صناع الأفلام من السيناريو إلى الشاشة"، ترجمة أحمد الحضري، دار العلم، القاهرة،١٩٨٠ .

أوزويل بليكستون، "كيف تكتب السيناريو"، ترجمة أحمد مختار الجمال، مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٨٥ .

ابن جني، "الخصائص"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٦، الجزء الأول .

بفريدج جيمس، "كتابة النصوص للأفلام القصيرة"، ترجمة اتحاد إذاعات الدول العربية، القاهرة، ١٩٧٣ .

بيتر مايير، "الكتابة السينمائية"، ترجمة قاسم المقداد، القاهرة، ١٩٨٧ .

جان بول توروك، "فن كتابة السيناريو"، مؤسسة هنري فريير، باريس، ١٩٨٦، ترجمة قاسم المقداد .

حسين حلمي المهندس، "دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، الجزء الأول .

د. شفيق مجلي، "خصائص الدراما التليفزيونية"، مجلة المسرح، العدد١٨، القاهرة، يونيه ١٩٦٥ .

دادلي أندرو، "نظريات الفيلم"، ترجمة فؤاد الرشيدي، دار مصر للطباعة، ١٩٦٥ .

دوايت سوين، "كتابة السيناريو للسينما"، ترجمة أحمد الحضري، الألف كتاب (٦٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1988.

زكريا إبراهيم، "مشكلة الحرية"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦ .

سد فيلد،" لغة السينما"، ترجمة أحمد بلال، نيويورك، ١٩٨٤ .

سد فيلد، "السيناريو"، ترجمة سامي محمد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٩ .

عادل النادي، "مدخل إلى فن كتابة الدراما"، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس ، ١٩٧٨ .

فوريست هاردي، "السينما التسجيلية عند جريسون"، ترجمة صلاح التهامي، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٥ .

لاجوس أجري، "فن كتابة المسرحية"، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، ١٩٩٢ .

مارسيل مارتن،" اللغة السينمائية"، ترجمة سامي محمد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤ .

محمد بسيوني، "دراسة في مبادئ السينما والإخراج"، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، القاهرة .

محمد لطفي، "بناء السيناريو"، المعهد العالي للفنون المسرحية، القاهرة، ١٩٩٧-١٩٩٨ .

محمد كامل القليوبي، "مصادر السيناريو"، المعهد العالي للسينما، القاهرة، ١٩٩٨-١٩٩٩ .

مورين جرين، "أخبار التليفزيون"، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٧٢ .

محيي الدين القابسي، "الموسوعة السينمائية"، كيف يُصنع الفيلم، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦٠، الجزء الثاني .

د. محيي الدين عبد الحكيم،" الدراما التليفزيونية للشباب الجامعي"، دراسة ميدانية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984.

هشام أبو النصر، "البناء السينمائي"، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، القاهرة، ١٩٨٧ .

يوجين فال، "فن كتابة السيناريو"، ترجمة مصطفى محرم، القاهرة، ١٩٩٢ .

دوريات :

- دويدار الطاهر، برامج التليفزيون كاملة النص، مجلة الفن الإذاعي، اتحاد الإذاعة والتليفزيون، العدد٧٠، يناير١٩٧٩ .

- صلاح أبو سيف، السينما فن، دار المعارف، العدد ٢١من سلسلة كتابك، القاهرة، ١٩٧٧ .

ثانياً: المصادر الأجنبية

Burack A.S, Television Plays for Writeres, Writer Inc , Boston, 1974.

Baddely W. Hygh, The Technique of documentry film production, Hastings House, N.Y,1975.

George Bueston , Novels into Film, New york, 1951.

Herman Lewis , Practical Guide to Scenario Writng, New york,1955.

Herman Lewis, Practical manual Screen play writing for theatre and Television Film, New American Library, N.Y, 1974.

John Heward Lawson,Theory and Technique of play writing and screen writing , Hill and wang , N.y 1960.

Jean Paul Torok, Le Scenario, L'art D'ecrire un Scenario Artefact, Editions Henri Veyrier, France,1986.

Michael Cousin, Writing A television Play, Writer INC,1975.

Pieirre Millot, L'ecriture Cinema Graphique, Meridens

Klinghsiek, Paris,1996.
Ruik Wolf.p, the writen and the screen, William Morrow, N. y,1974.
Richard Averson and David M.white, Electronic drama , Television plays of the Sixties,beacon press, Boston,1971.
Raymond Spoitood, Film Making and its Artisitic Origin, Chigago, 1963.
Sam Smiley, paly writing ,The Structure of Action, Printice Hall , 1971.
Willes edgar, writing Television and Radio Programs, Holt rinehart,N.Y.1967.
William Kaufnian, Great Televisiion, Play Dell, N.Y,1972.
R.Gidding and K.selby, Screening The novel , New york,1954.
Yorofkin.S, Film techniques and acting , London, 1959